

PD

PERIODICAL ROOM
GENERAL LIBRARY
UNIV. OF MICH.

MAY 21 1949

Monatshefte

*A Journal Devoted to the
Study of German Language and Literature*



Goethe-Jahrgang

VOL. XLI

FEBRUARY, 1949

NO. 2

Published at the UNIVERSITY OF WISCONSIN, Madison, Wisconsin

Monatshefte

Published at the University of Wisconsin under the auspices of the Department of German, Madison, Wis., issued monthly with the exception of the months of June, July, August and September. The first issue of each volume is the January number.

The annual subscription price is \$3.00, all foreign subscriptions 50 cents extra; single copies 50 cents.

Correspondence, manuscripts submitted for publication, books for review are to be addressed to the editor: R. O. Röseler, Bascom Hall, University of Wisconsin, Madison, Wisconsin.

Advisory Committee for the GOETHE YEAR

(January through May, October through December, 1949)

Professor Arnold Bergstraesser, *University of Chicago*

Professor Ernst Feise, *Johns Hopkins University*

Professor Heinrich Henel, *University of Wisconsin*

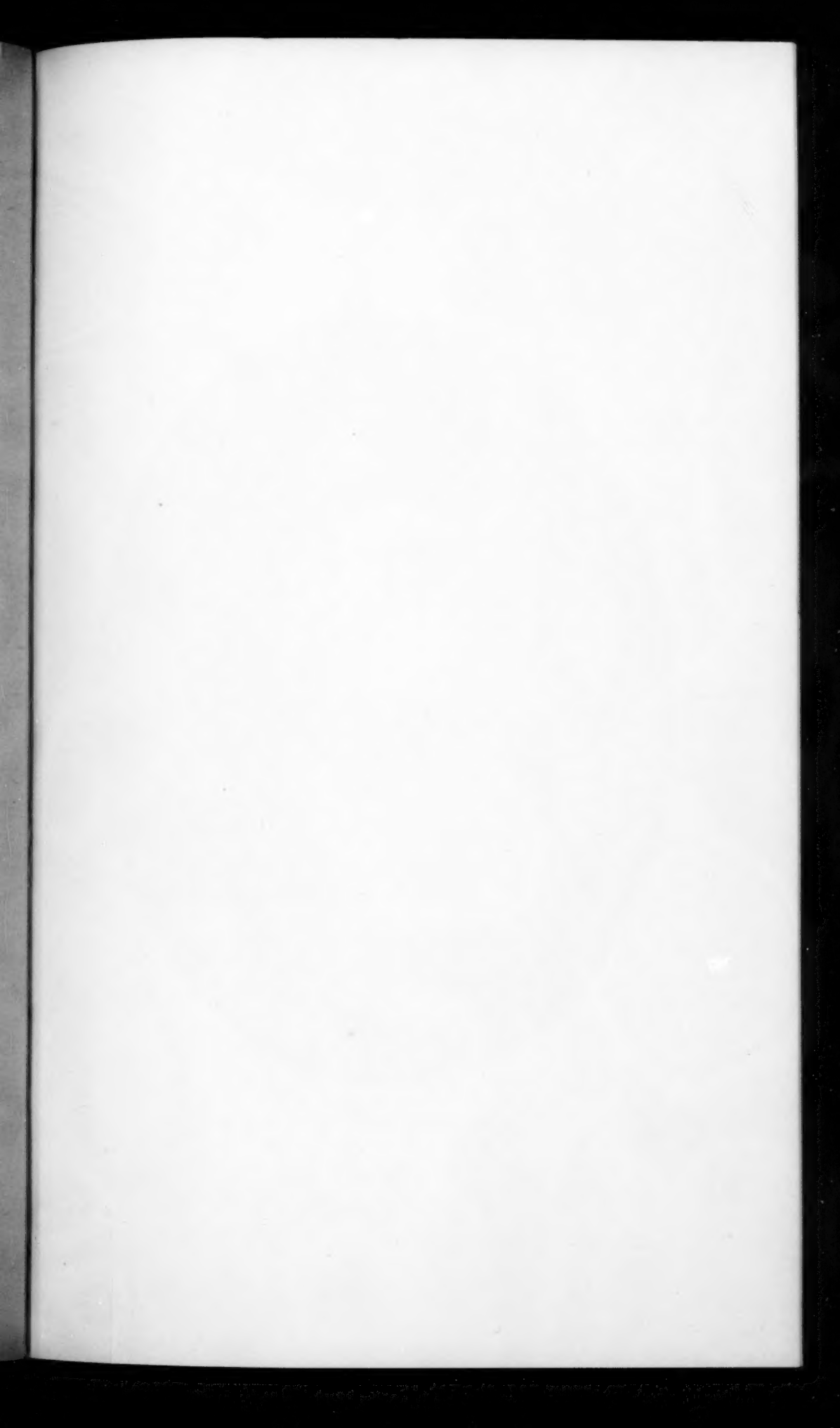
Professor Carl F. Schreiber, *Yale University*

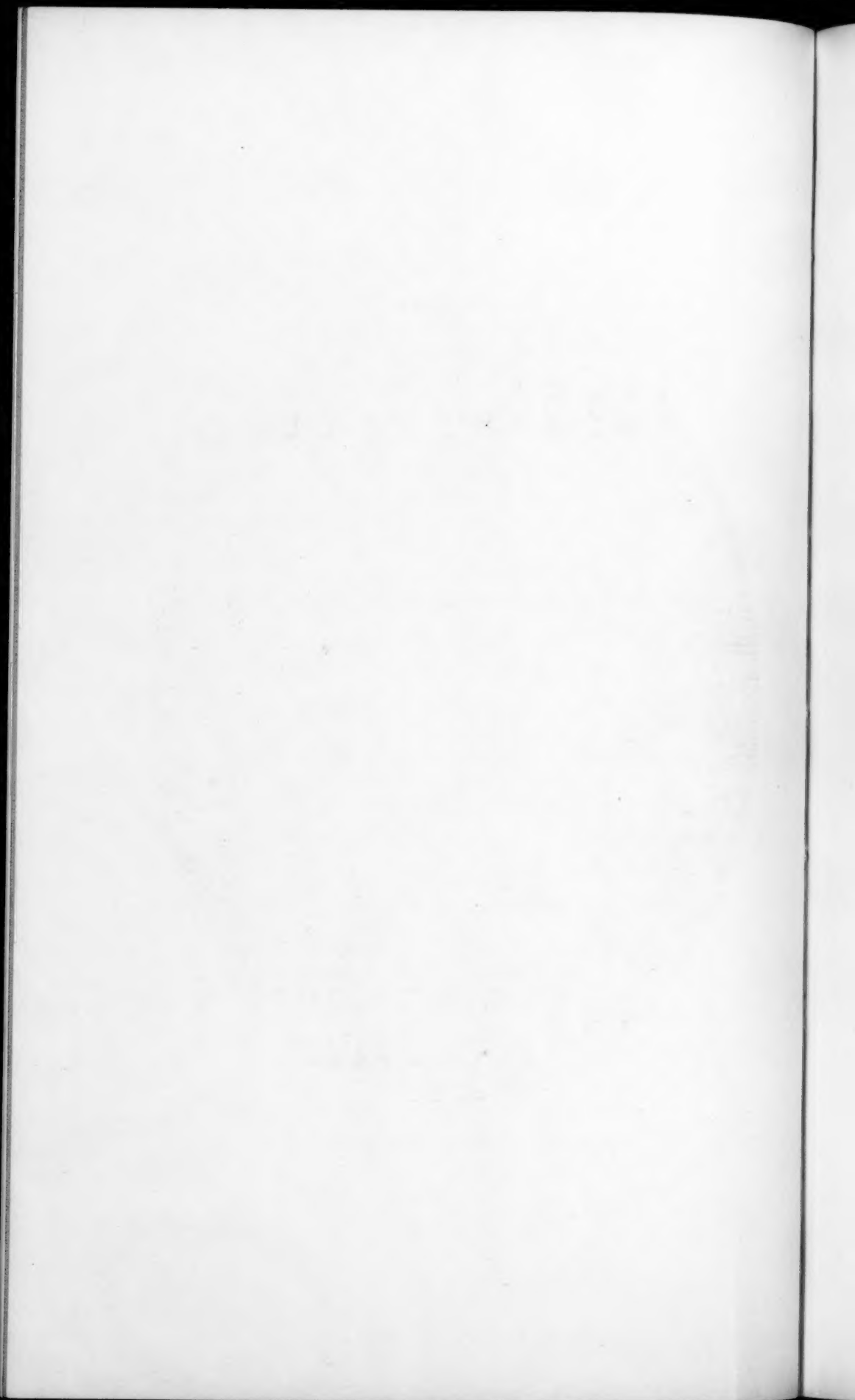
Professor Walter Gausewitz, *University of Wisconsin*

Manuscripts intended for publication during the *Goethe Year* may be sent to any member of the Advisory Committee.

FOR TABLE OF CONTENTS PLEASE TURN TO PAGE 128

Entered as second class matter April 5, 1928, at the post office at Madison, Wisconsin, under the Act of March 3, 1879.







Pastellgemälde von Georg Oswald May (1779)

Monatshefte

FÜR DEUTSCHEN UNTERRICHT,
DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR

Official Organ of the German Section of the Modern Language
Association of the Central West and South

Volume XLI

February, 1949

Number 2

GOETHE'S "SEEFABRT"

A. GODE-VON AESCH
Columbia University

Few teachers of German will claim that they have solved the problem of how to introduce their students to the grandeur and beauty of German poetry. Translation gets us nowhere fast; the aural-oral approach perishes in a bog of questions like, "Wie lange stand Goethes Schiff befrachtet im Hafen?" with the corresponding answer, "Es stand lange Tage und Nächte befrachtet im Hafen"; and not even the army method seems to offer an easy way out of this dilemma.

Most of us give up in despair, try to be satisfied with a few charmingly harmless sweets like "Du bist wie eine Blume" which neither translation nor aural-oralism nor even the army can possibly spoil, and wait for the rest till our students know enough German to gain access to German poetry by essentially the same devices they are wont to use in English: read, read again, read once more, and possibly understand, and possibly enjoy.

With a group of second-year college students I have tried to read Goethe's "Seefahrt" in a specially prepared context. The attempt seemed fairly successful. For that reason I wish to submit my material for comment and criticism to my colleagues who will understand that the devices I used may readily be varied and developed for a sufficiently large number of poems to form a full-length college text.

My trick consists essentially in not only supplying copious notes but in spreading, as it were, an essay over the poem in such a way that on the one hand the poem remains perfectly visible through the essay although on the other hand the instructional devices of translation or question and answer or whatever they be, while really concerned with the poem, cannot affect (and spoil) anything but the essay.

I.

Seefahrt

Lange Tag und Nächte stand mein Schiff befrachtet;
Günst'ger Winde harrend saß, mit treuen Freunden
Mir Geduld und guten Mut erzechend,
Ich im Hafen.

- 5 Und sie waren doppelt ungeduldig:
 Gerne gönnen wir die schnellste Reise,
 Gern die hohe Fahrt dir; Güterfülle
 Wartet drüben in den Welten deiner,
 Wird Rückkehrendem in unsern Armen
 10 Lieb und Preis dir.

Und am frühen Morgen ward's Getümmel,
 Und dem Schlaf entjauchzt uns der Matrose,
 Alles wimmelt, alles lebet, webet,
 Mit dem ersten Segenshauch zu schiffen.

- 15 Und die Segel blähen in dem Hauche,
 Und die Sonne lockt mit Feuerliebe;
 Ziehn die Segel, ziehn die hohen Wolken,
 Jauchzen an dem Ufer alle Freunde
 Hoffnungslieder nach, im Freudetaumel
 20 Reisefreuden wähnend, wie des Einschiffsmorgens,
 Wie der ersten hohen Sternennächte.

- Aber gottgesandte Wechselwinde treiben
 Seitwärts ihn der vorgesteckten Fahrt ab,
 Und er scheint sich ihnen hinzugeben,
 25 Strebet leise sie zu überlisten,
 Treu dem Zweck auch auf dem schiefen Wege.

- Aber aus der dumpfen grauen Ferne
 Kündet leise wandelnd sich der Sturm an,
 Drückt die Vögel nieder aufs Gewässer,
 30 Drückt der Menschen schwellend Herz danieder,
 Und er kommt. Vor seinem starren Wüten
 Streckt der Schiffer klug die Segel nieder;
 Mit dem angsterfüllten Balle spielen
 Wind und Wellen.

- 35 Und an jenem Ufer drüben stehen
 Freund' und Lieben, beben auf dem Festen:
 Ach, warum ist er nicht hier geblieben!
 Ach, der Sturm! Verschlagen weg vom Glücke!
 Soll der Gute so zu Grunde gehen
 40 Ach, er sollte, ach, er könnte! Götter!

- Doch er stehet männlich an dem Steuer;
 Mit dem Schiffe spielen Wind und Wellen;
 Wind und Wellen nicht mit seinem Herzen:
 Herrschend blickt er auf die grimme Tiefe,
 45 Und vertrauet, scheiternd oder landend,
 Seinen Göttern.

II.

Notes

- (line) 1: *Tag und Nächte* — Identical elements in parallel constructions are often given but once. E.g.: *Die Sonnenfinsternisse und die Mondfinsternisse* = *Die Sonnen- und Mondfinsternisse*; *alter und junger Wein* = *alt und junger Wein*; *lange Tage und Nächte* = *lange Tag und Nächte*. Only the first of these examples can serve as a model for modern usage.
- 2: . . . *barrend saß* . . . *ich im Hafen*. — The abrupt separation of the verb, *saß*, and the subject, *ich*, makes the passage difficult. It is, however, a poetically useful difficulty. The phrase, *barrend saß*, gets its full meaning only if the reader retains it in his consciousness as a static and yet labile element until the complement, *ich im Hafen*, is reached. The tenseness of the interval gives special power to *mit treuen Freunden mir Geduld und guten Mut erzechend*. — The poetic value of this stylistic device may be appreciated if we compare the expressive value of two factually identical statements like, "I, delighted with her curiosity, hastened to answer her question," and, "I was delighted with her curiosity and hastened to answer her question." — A similarly abrupt construction is that of line 9. Its subject must be remembered from line 7. It is particularly difficult because *Güterfülle* has served as well as the subject of line 8.
- 3: *erzechend* — No dictionary will supply a meaning for this word. It formed in Goethe's mind out of the notion that *zechen*, 'to drink,' produced *Geduld und guten Mut*. — A still bolder verbal compound is *entjauchzen* (line 12).
- 9: The nucleus of the passage is, *Güterfülle wird Lieb und Preis*. The wealth of goods (which you will bring home) will turn into love and praise. This will happen *in unsern Armen*. When we embrace you to welcome you back, you will feel that the real value of your cargo lies in the fact that your returning with it made us show our love and respect for you. That all this is going to happen 'to you,' is expressed in the ethical dative. It occurs twice. Its forms, *Rückkehrendem* and *dir*, stand in apposition to each other: . . . *dir, der du zurückkehrst* . . .
- 11: *ward's Getümmel* — Constructed with a substantive parallel to: *es wird spät*; *es wurde getanzt*; *es ist getrunken worden*; etc. Cf. also *es wird Tag, Nacht, Abend*, etc.
- 13: *Alles . . . webet* — *Weben*, *webte*, *gewebt*, 'to move'; originally related to but clearly to be distinguished from *weben*, *wob*, *gewoben*, 'to weave.' *Weben*, 'to move,' is obsolete, possibly because *weben*, 'to weave,' has developed a weak conjugation which makes the two verbs indistinguishable. When modern poets speak of a haze or fog and let it *weben*, it can generally be taken for granted that they intend to use a word which means 'to weave' in a metaphoric extension.
- 17: *Ziehn die Segel* . . . — Inversion for emphasis on the verb. Another case where poetic and colloquial usage coincide. Cf., e.g., *Geht der Kerl zu Fuß und hat ein Auto*. 'Just imagine, he walks and has a car.'
- 18: Note that absence of a dative which could answer the question, *Wem jauchzen alle Freunde Hoffnungslieder nach*? No such dative is possible because lines 15 ff. have managed to conjure up an atmosphere of departure without reference to any specific departing subject.
- 20: *während* — The subject is *alle Freunde*.
- 20: *Reisefreuden* — Strong accent on *Reise-* for the meaning is: *Sie wäbnen (sehen voraus, abnen) für die Reise dieselbe Art von Freuden wie die des Morgens der Einschiffung, wie die der ersten Nächte nach der Abreise*.
- 23: . . . *treiben ihn der vorgesteckten Fahrt ab* . . . Modern prose would have to say, . . . *treiben ihn von der vorgesteckten Fahrt ab* . . . There remains, however, a subtle difference between the two. It is parallel to that between, *Ich nehme der Mutter das Kind weg* and *ich nehme das Kind von der Mutter weg*.
- 30: *schwellend Herz* — The adjectives of neuter nouns are occasionally inflected like *ein*-words.
- 36: *Lieben* — Substantivized adjective. Note the weak inflection in deviation from modern usage.
- 40: *er sollte* — This phrase gets its tenor from line 39. *Soll der Gute so zu Grunde geben?* is a frightened question which expresses the feeling: how terrible if he

should perish! — It is this 'he should' which appears in line 40 on a pitch of terror. The same for *er könnte*, which is clearer because it is immediately recognized as a subjunctive.

III.

Gedanklicher Bau

Das Gedicht beginnt mit einer Art Monolog. Irgendein Ich erinnert sich anekdotenhaft daran, daß es einmal lange Tage und Nächte im Hafen warten mußte, bis günstige Winde die ersehnte Ausfahrt erlaubten. Es erinnert sich der aufmunternden Worte der Freunde.

Was diese Freunde sagten, erscheint im Gedicht natürlich nicht als Ich- sondern als Wir-Erzählung. Den Schritt zur Ich-Anekdote zurück nimmt der Dichter jedoch nicht. Der Gedanke ist also nicht etwa dies: Am Morgen, nachdem die Freunde so zu mir gesprochen hatten, wurde ich vom Rufen der Matrosen geweckt . . . Die allgemeinere Atmosphäre bleibt erhalten. Die Freunde, die sagten: "Wir gönnen dir die Fahrt", berichten jetzt weiter: Am nächsten Morgen wurden wir geweckt. Von diesem allgemeineren Standpunkt aus folgt jetzt die Beschreibung des Morgens der Abfahrt. Der Abfahrende ist zu einem 'Er' geworden. Die Freunde bleiben am Ufer zurück. Wenn dann in der Folge der Mann am Steuer und die Freunde auf dem festen Lande von *einem* Standpunkt aus gesehen werden können, so ist dies schließlich der Standpunkt des historisch Beschreibenden, der überall zugleich sein kann.

Es gibt viele Gedichte, die vom Standpunkt des Ich aus geschrieben sind:

Ich ging im Walde
so für mich hin,
und nichts zu suchen,
das war mein Sinn.

Im Schatten sah ich
ein Blümchen stehn,
wie Sterne leuchtend,
wie Äglein schön.

Ich wollt es brechen,
da sagt es fein:
soll ich zum Welken
gebrochen sein?

Ich grubs mit allen
den Würzlein aus,
zum Garten trug ich's
am hübschen Haus

und pflanzt es wieder
am stillen Ort;
nun zweigt es immer
und blüht so fort.

Goethe

Es gibt andere, die gewissermaßen den Standpunkt von 'uns Menschen' einnehmen:

Wer nie sein Brot mit Tränen aß,
wer nie die kummervollen Nächte
auf seinem Bette weinend saß,
der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte.

Ihr führt ins Leben uns hinein,
ihr laßt den Armen schuldig werden,
dann überlaßt ihr ihn der Pein;
denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

Goethe

Schließlich gibt es Gedichte, die so allgemein sind, als ob Gott sie geschrieben hätte:

Freudvoll
und leidvoll
gedankenvoll sein:
hängen
und bangen
in schwebender Pein;
himmelhoch jauchzend,
zum Tode betrübt;
glücklich allein
ist die Seele, die liebt.

Goethe

Ein Gedicht, das diesen Namen verdient, ist immer von allgemeiner Bedeutung. Wenn es als Ich-Gedicht geschrieben ist, so muß eben das Ich zu einem Symbol für jedes andere Ich werden können. Wenn ein Gedicht als Wir-Gedicht geschrieben ist, so kann dieses Wir nie für eine begrenzte Gruppe von Menschen gelten wollen.

Ich kenne außer "Seefahrt" kein Gedicht, in dem dieser Übergang vom Ich zum Wir zum Allgemeinen auch äußerlich sichtbar geworden ist. Etwas Ähnliches ist symbolisch angedeutet in den Titeln der ersten drei Gedichtbände von Franz Werfel: *Der Weltfreund*, *Wir sind*, *Ein-ander*.

IV. Bedeutung

Das Gedicht wurde am 11. September 1776 geschrieben. Goethe war damals 27 Jahre alt und hatte die ersten zehn Monate seines Weimarer Aufenthalts hinter sich.

Die Ereignisse, die Goethes Übersiedlung nach Weimar vorangingen, stellen zusammen eines jener Erlebnisse dar, die ihm bewiesen, daß es des Menschen Aufgabe ist, männlich fest am Steuer zu stehen, vom Schicksal zu wissen, daß es mit unsres Lebens Schifflein wie mit einem Balle spielt, und doch, scheiternd oder landend, auf das eigene Wesen zu vertrauen.

Im Juli 1775 kam Goethe aus der Schweiz nach Frankfurt zurück. Sein junger Ruhm als Verfasser des *Werther* und des *Götz* hatte ihm

viele Bekanntschaften vermittelt. Unter diesen war der Herzog Karl August von Sachsen-Weimar die wichtigste. Goethe wurde eingeladen, ein paar Wochen in der herzoglichen Residenz zu verbringen. Wenn man bedenkt, daß aus dem Besucher der intimste Freund, der wichtigste Erzieher und der vertrauteste Berater des Herzogs wurde, daß die wenigen Besuchswochen sich in lebenslängliche Ansässigkeit verwandelten, so begreift man, daß Goethe dem Zufall, der ihn trotz vieler Hindernisse schließlich doch nach Weimar brachte, eine ganz besondere Bedeutung zuschreiben mußte, daß er hinter diesem Zufall etwas Größeres ahnte, was er als *Griechen* und *Heide* in der Dichtung gern mit den Göttern identifizierte und als *Denker* seinen *Dämon* hieß.

Goethe hatte mit Karl August verabredet, daß er von einem weimarschen Hofmann in einem herzoglichen Landauer abgeholt werden sollte. Der Abschied von den Freunden war genommen, aber der Landauer blieb aus. Um sich nicht dem Spott der Bekannten auszusetzen, die dem jungen Genie wahrscheinlich gern eine häßliche Enttäuschung gegönnt hätten, hielt Goethe sich zu Hause. Dort jedoch machte ihm sein eigener Vater das Leben sauer. Rat Goethe hatte nie viel von den Versprechungen adliger Herren gehalten und bewies seinem Sohn tagtäglich, daß Karl August sich nur einen Scherz mit ihm erlaubt habe. Während des unfreiwilligen Stubenarrests arbeitete Goethe an seinem *Egmont*, der scheiternd oder landend auf seine Götter vertraut. Und ebenso, bewußt oder unbewußt, vertraute Goethe selber auf seine Götter oder auf seinen *Dämon*. Des Vaters Mißtrauen gegen fürstliche Gönner schien recht zu behalten. Schließlich ließ der junge Goethe sich bewegen, die Weimarer Träume in den Wind zu schlagen und statt dessen eine Reise nach Italien anzutreten. Er kam bis Heidelberg, wo er von guten Bekannten ein paar Tage zurückgehalten wurde. Diese wenigen Tage genügten. Der verspätete Landauer war schließlich doch noch eingetroffen und konnte den flüchtigen Gast in Heidelberg einholen. Der Plan der italienischen Reise wurde aufgegeben und ging erst elf Jahre später in Erfüllung. Die Heidelberger Wirtin tat ihr Bestes, im Sinne von Goethes Vater die Weimarer Aussichten als wertlos hinzustellen und zur Durchführung der geplanten Italienfahrt anzutreiben. Goethe blieb fest. Zum Abschied, schon von dem Wagen aus, der ihn nach Weimar und in ein neues Leben bringen sollte, rief er der wohlmeinenden Dame mit Worten seines *Egmont* zu: "Kind, Kind! nicht weiter! Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unsres Schicksals leichtem Wagen durch, und uns bleibt nichts, als mutig gefaßt, die Zügel fest zu halten und bald rechts, bald links, vom Steine hier, vom Sturze da, die Räder abzulenken. Wohin es geht, wer weiß es? Erinnert er sich doch kaum, woher er kam!" Mit diesen Worten schließt zugleich der dritte Teil von Goethes Autobiographie, die er im Jahre 1814 bis zu den Ereignissen seiner Übersiedelung nach Weimar fortführte.

Goethe's KLAGGESANG. IRISCH

JOHN HENNIG

Droichead Nua, Co. Chill Dara, Eire

"The chief merit of *Glenarvon*", the latest writer on this subject said,¹ "is that it induced Byron to say or sing

I read *Glenarvon* by Caro Lamb,
God damn!"

Glenarvon has scarcely ever been referred to as anything else than a source of Byron's relations with its author. The first volume of the first of the three editions of that work, published anonymously in 1816, in the British Museum Library, contains a list, written in an old hand, of the twenty-two characters of *Glenarvon*, identifying them with historical characters, Lord *Glenarvon* of course with Byron and Lady *Calantha* with Lady *Caroline*.

The appreciation which Goethe gave of *Glenarvon* in *Tages- und Jahreshefte 1817*² however indicates that in his opinion this novel was deserving of literary appreciation apart from its biographical and autobiographical interest. Goethe complained that

das voluminöse Werk war an Interesse seiner Masse nicht gleich,
es wiederholte sich in Situationen, besonders in unerträglichen;
man mußte ihm einen gewissen Werth zugestehen, den man aber
mit mehr Freude bekannt hätte, wenn es uns in zwei mäßigen
Bänden³ wäre dargereicht worden.

Quoting this statement, Dr. Boyd⁴ restated the fact that *Glenarvon* was "the first book to which Goethe turned for information" on Byron, without however mentioning that his purely literary interest in this work went so far as to translate from it a poem, to which he gave the title *Klaggesang. Irisch*. This poem has found its place in the section *Aus fremden Sprachen* of Goethe's *Gedichte*.⁵ That this poem was a translation from *Glenarvon* has been known from *Tages- und Jahreshefte 1817*, where Goethe stated: "Von Poetischen wüßt ich nichts vorzuzeigen als . . . einen irischen Todtengesang aus *Glenarvon*".⁶ No one, so far as I know, has ever investigated this matter any further, probably because

¹ Ernest H. Coleridge, *Introduction to the poetical works of Lord Byron* (London 1943, xv). See the article on Caroline Lamb in the *Dictionary of National Biography*.

² Weimar-edition (WA) I, xxxvi, 128.

³ The three 1816 editions of *Glenarvon* appeared in three volumes (see Goethe's diary for January 23, 26 and 27, 1819), but in 1865 the novel was re-published in one volume under the title *The Fatal Passion*.

⁴ *Goethe's knowledge of English literature* (Oxford 1932), 158; see already K. Elze, *Byron* (1872), 146 and Brandl in *Goethe-Jahrbuch* xx (1899), 6 f.

⁵ On the title "Klaggesang" Goethe decided immediately when translating this poem (diary 22 Oct. 1818); this translation was first printed in *Über Kunst und Alterthum* iv, 1 (1823) see WA I, iii, 428, and 211.

⁶ WA I, xxxvi, 126, see also Jubiläums-Ausgabe iii, 375.

copies of *Glenarvon* are scarce. In Ireland, where the scene of this novel is laid, no copy of this novel is available in any of the public libraries.

Glenarvon should be newly appreciated within a study of the literary work of Lady Caroline Lamb in general, which in turn should be compared with the work of the great women-novelists of her time. With regard to *Glenarvon*, the comparison with the novels by Maria Edgeworth and Miss Owenson (later Lady Morgan)⁷ would be of special interest, because they were an inducement to giving this novel an Irish background.

This literary influence is not weakened by the fact that the Irish character of *Glenarvon*, in particular of such scenes as that in which the poem translated by Goethe occurs, is based on memories of the journey to Ireland which had been arranged for Lady Caroline to divert her attention from Byron.⁸ *Glenarvon* begins with the words: "In the town of Belfont, in Ireland", later located "near Killarney", where "close upon the harbour, from one of the highest cliffs, the ruins of the convent of St. Mary, and a modern chapel may yet be seen", — a typical illustration of the romantic drapery put upon a flimsy foundation of geographical knowledge.⁹ While the major characters in this novel are exclusively members of the English and Anglo-Irish nobility,¹⁰ "the tenants and peasant" are occasionally admitted into the picture, e. g. when

according to an ancient custom they . . . sing a song of sorrow over the body of the child their master's son, the heir of Altamonte. No hired mourners were required on this occasion; for the hearts of all deeply shared in the affliction of their master's house; and wept, in bitter woe, the untimely loss of their infant Lord. — It was then they sung, ever repeating the same monotonous melancholy strain.¹¹

The subsequent poem chosen by Goethe for translation illustrates the new

⁷ Dr. Boyd (op. cit., 275) did not mention that the reference which Goethe made in his agenda of November 1815 to his reading a novel by "M. Owenson" (the earliest of his references, more numerous in the 'twenties, to Lady Morgan) was preceded by a reference to "Romane der M. Edgeworth" (perhaps *Castle Rackrent*). The only exclusive study on the Irish novels of Maria Edgeworth is the PhD thesis (Königsberg 1918) by F. Michael bearing the title *Ein Beitrag zur Geschichte des ethnographischen Romans in England*. On Maria Edgeworth's reading *Glenarvon* see *Memoir of M. E.* ii (London 1867), 17 (4 October 1818.)

⁸ David Cecil, *The young Melbourne* (London 1939), 165 ff.; *ibid.* 189 ff. on *Glenarvon* (unsatisfactory). The Irish background of Lady Caroline's first novel is also of interest with regard to her Anglo-Irish descent and to the later association of her husband with Ireland (see e. g. *A letter to the Rt. Hon. Mr. Lamb containing a few practical hints for the improvement of Ireland*, Dublin 1827, that is one year before Lady Caroline's death).

⁹ i, 3, 4 and 9. On the tradition of mixing fictitious and real Irish place-names in foreign literature see my articles on the traditions of St. Albert of Ratisbon and St. Cataldo of Taranto in *Mediaeval Studies* 1945 and 1946, and my article on the Abbe Prevost's Irish novels to be published in *Ulster Journal of Archaeology*.

¹⁰ i, 80 "Mrs. Emmet, a lady from Cork"; ii, 193 "O'Kelly" Lady Glenarvon's servant.

¹¹ i, 51.

attitude, characteristic of novels like Maria Edgeworth's *Castle Rackrent* and Miss Owenson's *Wild Irish Girl*, towards the mere Irish. This romantic sympathy with the natives then became firmly established as the redeeming successor of the abusive contempt displayed in earlier English writing on Ireland.

In 1816 appeared also *Verses from Glenarvon* (incidentally, prefaced by the original introduction not published with the earlier editions of the novel),¹² an indication of the author's aspiration to fame not only as a novelist but also as a poet. As Goethe apparently read the whole novel, it is significant that he chose the first poem occurring in this novel, for translation.¹³ This translation is one of the earliest expressions of Goethe's specific interest in contemporary Ireland. How far Lady Caroline had expressed in her poem the new attitude towards the Irish or even something of the spirit of Ireland,¹⁴ and how far Goethe managed to render this, may be judged from the re-translation of *Klaggesang*. Irish into English, which Mangan offered in the fifth instalment of his *Anthologia Germanica* ("Faust and the minor poems of Goethe", *Dublin University Magazine* vii (1836), 294; subsequently reprinted in vol. ii of Mangan's *German Anthology* (1884)), where it is prefaced by the following words:

Among some not very admirable translations from various languages, we note a Song of Sorrow (*Klaggesang*) with the ominous word *Irish* under it. A more appropriate word could not have been chosen. Unhappy Ireland! — must it be predicted of thee that "the stranger shall hear thy lament on his plains", until from familiarity with the sad sound, even such men as Goethe shall almost cease to feel wonder that the sweetest chords of the lyre should vibrate in unison only with the voice of the mourner.

Needless to say, Mangan was completely unaware of the source of Goethe's poem, not to speak of its literary background.

The Irish character of that "song of sorrow" (as it had been actually called in the original) was most obvious from its description as *Pillalu* and by the chorus. Words like "orro, orro, ollalu" are found in foreign

¹² See *Cambridge Bibliography of English Literature* iii, 404; no criticism or appreciation of Caroline Lamb is listed there. To the German translation (and Mangan's re-translation) one would like to compare the Italian version, from the translation of *Glenarvon* (Venice 1817) mentioned already by Byron (Moore no. 292).

¹³ The translation of *Klaggesang* was made (22 October 1818) before Goethe had "*Glenarvon* 1. Band ausgelesen" (23 January 1819). The resumption of the reading of *Glenarvon* was apparently due to Goethe's conversation on 19 January with Knebel (diary, but not recorded in *Goethes Gespräche*) and to his correspondence with Zelter (see note 19 below).

¹⁴ Schiller's *Nadowerische Totenklage* originated from the idea conceived through the reading of Carver's travels (probably in the French translation 1784) that "sich diese (the Red Indians') Völkernatur in einem Lied artig darstellen ließe" (Schiller to Goethe 30 June 1797). It is not impossible that the "Grauen" which, according to Schiller's letter of 23 July, Humboldt experienced at Schiller's poem, was not only due to its contents but to that very idea, and its hopeless inadequacy.

descriptions of Irish keening, both prior to and posterior to *Glenarvon*.¹⁵ The banshee was mentioned earlier in *Glenarvon* as "mourning for the sorrows of their country";¹⁶ thus Mangan was not so far from the mark in giving this song a patriotic interpretation. Goethe, though, had not rendered the word "banshee", probably because he did not know what "banshee" was. Mangan's "we heard the winds at evening wail" was a good approach to the original idea of "the banshee's cry", though it is hardly unfair to assume that he just did not know what a "Rohrdommel" was. In the third verse, Mangan introduced on his own authority further Irish words (*mo bhróne*, "my grief"), perhaps under the inspiration of Goethe's rendering "your people" by "des Volkes", regarding "Volk" as equivalent to "Nation" rather than "the ordinary people, tenant".

In translating the sixth stanza, Goethe rightly felt that it would be inappropriate to try and render the (fictitious) Irish place-names. "Wal-desecke, Saatenland" is certainly too German, but expressive of Goethe's preference for concrete expressions in descriptions of nature. (I shall speak presently of the contrast with "Berg, Steg, See"). Mangan's corresponding description is of course superior because full of local colour ("fen, clan, dun, glen", the latter suggested by the title of the novel and supported by the early reference made in it to the abbey of Gleena near the height of Inis [the Irish word for "island"!]) Tara by the Wizzard's Glen").¹⁷ This description of an Irish scenery leads up to the use of the word "keening" in the second last stanza and to the word "chieftain" in the last line, by which the whole character of the scene is changed. From contemporary Anglo-Irish surroundings we are carried back to the time of chieftains and clans. Thus the three versions of this poem represent three pictures of Ireland, the romantic if condescending Anglo-Irish view, the sympathetic if cautious version of a conscientious Continental observer, and the bold nationalist interpretation leading up to Young Ireland.

Goethe's close adherence to the original made it possible for Mangan to recover in his re-translation the original wording in many decisive instances. In line 2 where Goethe had to render the meaning of "many a tear of sorrow" by "mancher Thräne Sorg und Noth" in order to obtain a rhyme for "todt", in English the word "shed" in connection with "tear" suggested itself as a rhyme with "dead". Similarly in the 2nd stanza, the necessity of finding a rhyme for "sing" suggested the translation of Goethe's "herbeigeschwingt" by "heavy wing" as in the original. The translation of "deiner Eltern Lieb'" by "thy parents dear" and of

¹⁵ In Farquhar's play *The Beaux' Strategem* (iv, 2) these words were rendered by "Ubooboo". On Irish keening see K. G. Kuettner, *Briefe aus Irland* (Leipzig 1785), 214 ff. (Kuettner was a friend of Goethe's) and Ch. Millon, *Recherches sur l'Irlande* (in Millon's translation of Young's *Tour of Ireland*, Paris 1800), ii, 126; also Croker's *Fairy Legends* (Lond. 1825), i, 229 — Grimm's *Irische Elfenmärchen*, 219 (see my article in MLR, XLI (1946), 44-59).

¹⁶ i, 4.

¹⁷ Ibid.

"verwandten Stammes" by "kin . . ." shows that both Goethe and Mangan knew their respective languages very well. The parallelism between the rhymes "dear - hear" (Mangan) and "dear - here" (original) in the 3rd stanza is the more remarkable as in the original this stanza rhymes a - b - b - a, whereas Mangan had a - b - a - b, as have, in both the original and his re-translation, all the other verses.

Goethe's translation has rhymes only in the first stanza; it is noteworthy that at the final repetition of this stanza, Goethe preferred a different unrhymed version. This, we may assume, was not due to Goethe's inability to produce a rhymed translation of this poem but to his realising that the rhymes in the original were too obvious and cheap. Indeed in the 4th stanza Mangan had little trouble in recovering from Goethe's rhymeless rendering of the meaning all the four rhyme-words of the original! The translation of the 2nd line of this stanza was a still clearer test of poetical sense. "Tender, fair and sweet" is an empty accumulation, "darling, fair and sweet" is trite, while "Liebchen schön und süß" is as strange as it is beautiful, a most appropriate description of the beloved infant-child of noble birth. In the subsequent line, "Herzens Herz" is the most perfect rendering of the meaning of "the jewel of her heart"; Mangan's translation, though slightly misunderstanding the meaning of the German expression ("Herzens Herz" is above rather than within one's heart), clearly preserved this improved version. Also in the 5th stanza Goethe's version is distinguished from the original ("tender flowret", "tender" particularly bad because occurring in the previous stanza) and Mangan ("cherub face", not to speak of "violet breath") by the absence of sentimentality. Misinterpreting Goethe's "wes't"¹⁸ Mangan comes to the mis-translation "House of Death".

Compared with Mangan's re-translation, the original obviously has some poetical qualities. "Many a tear of sorrow" is certainly better than "your tears in streams". "We mark an owl with heavy wing" is more appropriate in this context and as a natural description than is "an owlet flapped his heavy wing". Much of the dramatic effect achieved in the original by the translation between the 3rd and the 4th stanza from "you" to the more intimate and entreating "thou" and to the third person in the 5th stanza has been lost in Mangan's version.¹⁹

¹⁸ *Faust* 1898; in more recent years, Stefan George and Martin Heidegger have been using the present tense of the verb "wesen".

¹⁹ On Zelter's setting of *Klaggesang* see Goethe's letter of 18 Jan. 1819 and WA IV, xxxi, 314 f. In his copy taken from Goethe's manuscript Zelter had "Sommer-Nachbarn", a nice example of "Hör-fehler" to be added to the list drawn up by Goethe.

NOTE: See next page for texts.

GLENARVON

Oh loudly sing the Pillalu,
And many a tear of sorrow shed;
Och orro, orro, olalu;
Mourn, for the master's child is dead.
At morn, along the eastern sky,
We marked an owl, with heavy wing;
At eve, we heard the banshees cry;
And now the song of death we sing:
Och orro, orro, olalu.
Ah! wherefore, wherefore would you die,
Why would you leave your parents dear;
Why leave your sorrowing kinsmen here,
Nor listen to your people's cry!
Och orro, orro, olalu.
How will thy mother bear to part
With one so tender, fair and sweet!
Thou wast the jewel of her heart,
The pulse, the life, that made it beat,
Och orro, orro, olalu.
How sad it is to leave her boy,
That tender flowret all alone;
To see no more his face of joy,
And sooth no more his infant moan!
Och orro, orro, olalu.
But see along the mountain side,
And by the pleasant banks of Larney,
Straight o'er the plains and woodlands wide
By Castle Brae, and Lok Macharney:
Och orro, orro, olalu.
See how the sorrowing neighbors throng,
With haggard looks and faltering breath,
And as they slowly wind along,
They sing the mournful song of death:
Och orro, orro, olalu.
Oh loudly sing the Pillalu,
And many a tear of sorrow shed;
Och orro, orro, olalu;
Mourn, for the master's child is dead.

GOETHE

So singet laut den Pillalu
Zu mancher Thräne Sorg und Noth!
Och orro orro ollalu:
O weh des Herren Kind ist todt!
Zu Morgen als es tagen wollt',
Die Eule kam herbeigeschwung',
Rohrdommel Abends tönt im Rohr.
Ihr nun die Todtensänge singt:
Och orro orro ollalu.
Und sterben du? warum, warum
Verlassen deiner Eltern Lieb?
Verwandten Stammes weiten Kreis?
Den Schrei des Volkes hörst du nicht;
Och orro orro ollalu.
Und scheiden soll die Mutter, wie,
Von ihrem Liebchen schön und süß?
Warst du nicht ihres Herzens Herz,
Der Puls der ihm das Leben gab?
Och orro orro ollalu.
Den Knaben läßt sie weg von sich,
Der bleibt und wst' für sich allein,
Das Frohgesicht, sie sieht's nicht mehr,
Sie saugt nicht mehr den Jugendhauch.
Och orro orro ollalu.
Da sehet hin an Berg und Steg!
Den Uferkreis am reinen See,
Von Waldesecke, Saatenland,
Bis nah heran zu Schloß und Wall.
Och orro orro ollalu.
Die Jammer-Nachbarn dringen her
Mit hohlem Blick und Athem schwer;
Sie halten an und schlängeln fort
Und singen Tod im Todtenwort:
Och orro orro ollalu.
So singet laut den Pillalu
Und weinet was ihr weinen wollt!
Och orro orro ollalu,
Des Herren einz'ger Sohn ist fort.

MANGAN

O! Raise the woeful Pillalu,
And let your tears in streams be shed;
Och, orro, orro, ollalu!
The Master's eldest hope is dead!
Ere broke the morning dim and pale
The owl flapped his heavy wing;
We heard the winds at evening wail,
And now our dirge of death we sing,
Och, orro, orro, ollalu!
Why wouldst thou go? How couldst thou die?
Why hast thou left thy parents dear?
Thy friends, thy kindred far and nigh,
Whose cries, *mo wroné!* thou dost not hear?
Och, orro, orro, ollalu!
Thy mother, too! — how could she part
From thee, her darling fair and sweet,
The heart that throbbed within her heart,
The pulse, the blood that bade it beat?
Och, orro, orro, ollalu!
Oh! lost to her and all thy race,
Thou sleepest in the House of Death;
She sees no more thy cherub face,
He drinks no more thy violet breath;
Och, orro, orro, ollalu!
By strand and road, by field and fen,
The sorrowing clans come thronging all;
From camp and dun, from hill and glen,
They crowd around the castle wall.
Och, orro, orro, ollalu!
From East and West, from South and North,
To join the funeral train they hie;
And now the mourners issue forth,
And far they spread the keening cry,
Och, orro, orro, ollalu!
Then raise the woeful Pillalu,
And let your tears in streams be shed,
Och, orro, orro, ollalu!
The Chieftain's pride, his heir, is dead.

DICHTUNG ALS KUNST

Ein methodischer Versuch

ERICH FUNKE

State University of Iowa

Kunst ist die aus der Seele des Künstlers ins Werk projizierte Spiegelung der Welt (der wirklichen oder einer erträumten). Diese im Wort gestaltete Spiegelung heißt Dichtung. Die künstlerische Eigenart der Dichtung möglichst ganz zu erfassen ist die Aufgabe der ästhetischen Literaturbetrachtung.

Der Schriftsteller, der den Gedanken nur um seiner selbst willen ausdrückt, ist ein Philosoph. Erst wo sich Gedanke und Form zu bewußter und gewollter Einheit verbinden, entsteht Dichtung.

Das Wort ist ein zwiespältiges Symbol. Es hat einmal logisch-sachlichen Bedeutungswert, zum andern wirkt es ästhetisch formal. In der Dichtung handelt es sich in erster Linie nicht um das verstandesmäßige sondern um das ästhetisch-symbolische Worterlebnis, dessen letzte Ursachen und Wirkungsbereiche im Unterbewußten liegen und der logischen Zergliederung im Allgemeinen unzugänglich sind. — Auch eine großartige Berglandschaft, die brandungsgepeitschte Felsenküste und ein schöner Sonnenuntergang lassen sich in ihrer Wirkung auf uns logisch nicht erklären.

Die Literaturbehandlung in der Universität hat sich im wesentlichen auf zwei Methoden beschränkt, auf die altherwürdige philologisch-historische und die neuere geisteswissenschaftliche, die nun zwar auch schon über ein halbes Jahrhundert alt ist, aber unter der jüngeren Generation der Literaturhistoriker zahlreiche und z. T. glänzende Anhänger gefunden hat. Die ästhetische Betrachtung und Darstellung der Dichtung in akademischen Kursen ist neu und ungewöhnlich, wird hier und da gar etwas über die Achsel angesehen und hat nur wenige bedeutende Vertreter aufzuweisen, unter denen Oskar Walzel und Richard Wittsack besonders genannt werden müssen.

Die textkritische Untersuchung der Literatur, die für die methodisch-wissenschaftliche Schulung der fortgeschrittenen Studenten außerordentlich wichtig und fruchtbringend ist, wird immer nur einen besonders begabten und interessierten Kreis anziehen und zu weiterer selbsttätiger Forschung anregen. Die philosophische Betrachtung, obgleich in ihrer höchsten Ausbildung auch nur auf eine darstellende oder aufnehmende Elite beschränkt, läßt sich in ihrer pädagogischen Auswertung doch auf viel breiterer Grundlage darbieten und scheint heute das vorwiegende Prinzip des akademischen Literaturunterrichts zu sein. Beide Betrachtungsweisen sollten dem Studenten, besonders dem Spezialisten, nahege-

bracht werden. Vor allem aber sollte er lernen, das Werk als ein organisches Ganzes zu betrachten und neben dem Inhaltlichen auch die Form zu werten. Die organische Literaturauffassung, die im Wesentlichen auf Herders kritische Grundsätze zurückgeht, darf nie aus dem Auge gelassen werden, wenn wir das Werk in seinem innersten Wesen erfassen wollen.

Bei der Behandlung eines Shakespearischen Dramas soll man gewiß den „Gang der Handlung“ besprechen, die Charaktere analysieren, die historischen Hintergründe betrachten, die Ideen herausheben. Aber, wenn das Alles nur darauf hinausläuft zu beweisen, daß Shakespeare seinen Zeitgenossen einige weise Lehren, wie sie sich politisch verhalten sollten, hat geben wollen oder wenn das ganze Drama nur als ein „Philosophem“ behandelt oder mißhandelt wird, so ist der Zweck der Betrachtung wesentlich verfehlt. Nur dort, wo dem Studenten die unwiderstehliche Dämonie des Avonsängers bewußt wird, schlägt der Blitz des großen Erlebens in seine Seele und zündet, macht ihn auf ewig dem Dichter zu eigen. Man denke an die kritisch-geniale Learrhapsodie Herders, um zu verstehen, was hier gemeint ist.

Wie können wir nun dem Studenten die Dichtung als Kunstwerk nahebringen? Eigentlich sollte in jedem Literaturkursus, selbst dem „trockensten“ textkritischen, etwas von der geheimen Trunkenheit spürbar werden, die aus Begeisterung erwächst. Der Lehrer, der seinen Schülern dieses Ferment zu vermitteln weiß, erfüllt seine Aufgabe, Albert Köster besaß diese Gabe. Man höre sich auch die Schallplatte einer Faustvorlesung Alexander R. Hohlfelds (Classische Walpurgisnacht) an, um etwas davon zu spüren.

Wenn man aesthetisches Verständnis erwecken will, darf man sich freilich nicht auf die Literatur beschränken sondern muß, im Sinne Walzels, sich die gegenseitige Erhellung der Künste zunutze machen. Der Literaturhistoriker sollte sich auch mit Musik, Malerei, Bildhauerkunst, Architektur, ja, auch mit Schauspiel und Tanz befassen oder sich wenigstens darüber wohl unterrichten. Besonders wird ihm das Studium der Kunstgeschichte empfohlen, das ihm die künstlerischen Stile in ihrer Eigenart und ihrer zeitlichen Reihenfolge nahebringt. Indem wir die Querverbindungen zwischen der Dichtung und den anderen Künsten herstellen, gelingt es uns, den Gesamtrhythmus eines Zeitalters in all seinen Ausdrucksformen zu entdecken. Viele unserer Studenten sind allerdings so wenig auf solche Probleme vorbereitet, daß ihnen ein allgemeiner Einführungskursus in die vergleichende Kunstkritik, oder wie man den Kursus sonst nennen will, gut tun und auch Freude machen wird. Wie man es machen kann aber nicht unbedingt muß, sei an einem praktischen Beispiel dargestellt.

In der Summer-Session des Jahres 1948 las ich an der Universität von Iowa einen Kursus *Formative Principles of German Literature*, der trotz seines englischen Titels auf Deutsch gehalten wurde. Zweck dieses

Kurses war, den Sinn des Studenten für die formale Eigenart der Dichtung zu stärken und ihn, wenn auch in bescheidenem Maße, mit den Kräften und Gesetzen bekannt zu machen, die das dichterische Kunstwerk gestalten. Als Hintergrundslektüre des Kurses standen Walzels einschlägige Werke, Diltheys *Das Erlebnis und die Dichtung*, Holz' *Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze* und *Revolution der Lyrik*, Wölfflins *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* und eine Reihe bezüglichlicher Artikel zur Verfügung. Auch verschiedene gut illustrierte Kunstgeschichten (Hamann, Osborn, Wickenhagen-Uhde) sowie ausgiebiges individuell gesammeltes kunsthistorisches Bildmaterial wurden reichlich benutzt. Schallplatten (für künstlerisches Sprechen, Gesang, Orchesterdarbietungen) sowie ein gutes Grammophon und ein Projektor und Silberschirm vervollständigten die Ausrüstung.

Nach einer einleitenden Vorlesung über die Begriffe Stil und Rhythmus, in denen auf die Wölfflinschen Begriffspaare und ihre Bedeutung für die Formbestimmung in Architektur, Bildhauerkunst und Malerei hingewiesen und ihre sehr bedingte Gültigkeit für Formdefinitionen in den „fortschreitenden“ Künsten, besonders in der Dichtung betont wurde, entwickelte sich der Kursus selbst in einer Dreiteilung, die durch eine jeweilige Verschiebung des methodischen Prinzips bedingt wurde.

Der erste Teil gab einen zeitlich vertikalen Aufriß der künstlerischen Stilfolgen vom klassischen Altertum bis in die Gegenwart (mit besonderer Betonung der Lyrik).

Der zweite Teil bot zwei horizontale Stiluntersuchungen, und die Gegenüberstellung der beiden untersuchten Formtypen (Rokoko und Naturalismus).

Der dritte Teil, der wegen Zeitmangels stark zusammengedrängt werden mußte, war konzentrisch angelegt und sollte alle Kräfte und Umstände aufdecken (soweit das vernünftigerweise möglich ist), die ein Werk in seiner Einmaligkeit entstehen lassen. Goethes *Werther* war hier als Gegenstand gewählt worden.

Der Durchschnittsstudent unserer literarischen Kurse kann sich nicht über ein Zuviel an künstlerischem Stilgefühl beklagen, noch besitzt er irgend eine Vertrautheit mit Stilformen und -epochen. In einem Arbeitskreis, in dem es sich um die Erkenntnis und Wertung ebendieser Formen handelt, ist es deshalb nötig, einige charakteristische formale Typen ihm mit aller Klarheit ins Bewußtsein zu heben. Worte wie klassisch, gotisch, barock, symbolisch etc. bedeuten ihm eingangs wenig oder nichts.

Diese Begriffe werden ihm aber bald wesentlich, sobald in gut gewählten Beispielen ein griechischer Tempel, die Venus von Milo und ein nackter griechischer Jüngling einer gotischen Kathedrale und einer gotischen Pietà gegenübergestellt und besprochen werden. Der Rhythmus der griechischen Säulenreihe, die durch die beruhigende Horizontale des Architravs abgeschlossen wird, die ruhige, harmonische Schönheit der

Venus und die idealisierte Vollkommenheit der Jünglingsgestalt werden ohne Schwierigkeit als stark gegensätzlich empfunden zu der Vergeistigung des Steins in der Gotik, zu der vertikalen Turmstrebigkeit dieser Bauform, zu der leidenden Entkörperlichung der gotischen Figuren.

Dem Gotischen wird dann wieder das Romanische mit seiner Wucht und Geschlossenheit gegenübergestellt: der Rundbogen steht dem Spitzbogen, die aufgelöste Wand ihrer wesenhaften Flächenhaftigkeit gegenüber. Der große architektonische Dreiklang Klassik — Romanik — Gotik in seinen Wesenszügen wird dem Studenten bald klares und eindrucksvolles Erlebnis.

An diese Betrachtungen schließen sich stilistische Definitionsversuche von Begriffen wie horizontal und vertikal, ruhig und bewegt, statisch und dynamisch, geschlossen und offen, typisch und charakteristisch, Versinnlichung und Vergeistigung.

Der quantifizierende Hexameter des Homer (Eingang der *Odyssee*) wird in seiner griechischen Wortform und Rhythmik laut vorgetragen und einigen rezierten Stabreimzeilen aus dem *Hildebrandslied* oder den *Merseburger Zaubersprüchen* gegenübergestellt.

Der gemessene Schritt des Homerverses läßt sich ohne große Schwierigkeit mit dem rhythmischen Erlebnis der griechischen Architektur und Skulptur in Parallele setzen. Er ist ruhig, harmonisch, statisch.

Der Stabreimvers erscheint sehr gegensätzlich dazu, doch wäre es gewagt, ihn ohne weiteres mit dem Gotischen parallel zu stellen; das Romanische fügt sich noch weniger. Vielleicht läßt sich das Gotische doch vorsichtig zum Vergleich heranziehen, denn hier ist etwas Charakteristisches, Vertikales, Dynamisches, das der geschlossenen Form entgegensteht. Der vorherrschenden Vokalharmonie des griechischen Verses steht hier die dominierende Konsonantendisharmonie (dem blühenden Fleisch das harte Gerippe) gegenüber.

Aber wohin verirrt sich unsere Phantasie? Wir wollen dem Stabreim kein Unrecht tun, ihn mit dem klappernden gotischen Gerippe zu vergleichen. Er zeigt eine prachtvolle männliche Kraft, Schwertergeklirr der Wikinger. Man höre nur das *Hildebrandslied* ganz, — aber — man höre es! Und dann die *Merseburger Zaubersprüche* mit dem sachlichen Bericht des Geschehens im ersten Teil und dem Wunschgeraune in den Refrainzeilen.

Das Griechische und das Germanische stehen sich hier in ihrer großen Rhythmensprache gegenüber. Zwei herrliche Kulturen, deren Sänger aus der Tiefe ihrer schicksalhaften Verschiedenheit besondere Formbindung fanden.

Die mittelhochdeutsche Dichtung wird nur gestreift. Wir finden sie stark formelhaft und ganz in der Etikette des Rittertums verankert. Der vokalische Endreim wird als romanisches Element und stark gegensätzlich

dem Stabreim gegenüber empfunden. Nur Walthers Lyrik wirkt original und blutvoller.

Auch der Meistersang mit seiner gotischen Eckigkeit wird nur kurz in seinen Formprinzipien erläutert, denn Großes zu erleben gibt es hier nicht. (Hans Sachs lassen wir bei der Betrachtung der Lyrik beiseite.)

Das große Formerlebnis der Renaissance sehen wir in der Architektur und den bildenden Künsten Italiens zur höchsten Entfaltung kommen. In Deutschland werden wir schon bescheidener sein müssen, trotz manches schönen Rat- und Bürgerhauses, trotz Tilmann Riemenschneiders und Albrecht Dürers. Und nun gar die Dichtung. Der unselige religiöse Schimpfkrieg lähmt alle große lyrische Wortkunst, und wenn man Luthers wuchtiges Trutzlied nicht selbst in Parallele stellen könnte zu Dürers Ritter, wär's schon gar nichts.

Aber im deutschen Barock blüht die Form dann in allen Künsten. Hier fühlt man die große Extase, die royale Willkür, die übersteigerte Etiquette, den Überschwang des Gefühls durchhin. Wir betrachten den Dresdener *Zwinger*, Rubens *Heilige Caecilia*, Schlüters Standbild des *Großen Kurfürsten* (verglichen mit der einfachen Großheit des *Colleoni*), hören eine von Bachs Fugen und Toccaten (*Toccate und Fuge in D-Moll*) und erleben die Orgel als Königin des Barock. Dazu höre man Klopstocks *Frühlingsfeier*:

„Nicht in den Ozean der Welten alle
Will ich mich stürzen! Schweben nicht,
Wo die ersten Erschaffnen, die Jubelchöre der Söhne des Lichts
Anbeten, tief anbeten und in Entzückung vergehn!“

Der grandiose Eingang mit allen Registern gefolgt von der süßen Melodie der Oberstimmen:

„Aber du Frühlingswürmchen,
Das grünlichgolden neben mir spielt,
Du lebst — und bist vielleicht,
Ach, nicht unsterblich!“

Bis dann wieder die Donner des Herrn einsetzen, der Jehova-Ruf fortissimo daherdröhnt

„Und der geschmetterte Wald dampft!“

Es gäbe keine große Barockform in der Dichtung? Man müßte schwerhörig sein, sie hier, wenn auch in einer Spätform, nicht zu empfinden.

Und wir verfolgen die Entwicklung der Lyrik weiter, sehen, wie sie auch in der folgenden Generation Hand in Hand mit den übrigen Künsten geht, soweit diese überhaupt noch an der Formenfolge teilnehmen.

Folgt das Rokoko mit Sans-Souci (besonders dessen Innendekoration), mit Watteaus, Bouchers, Lancret's zarten und graziösen Gemälden und mit Chodowieckis etwas nüchternen Berlinerischen Radierungen.

Wir hören Mozarts entzückende *Eine kleine Nachtmusik* (die Flöte! die Violine!) und studieren dann Hagedorns *Der erste Mai* (Übergang vom Barock), Gleims *An Leukon* und Goethes *Unbeständigkeit*:

„Im spielenden Bache da lieg ich wie helle!
Verbreite die Arme der kommenden Welle,
Und buhlerisch drückt sie die sehnende Brust.
Dann trägt sie ihr Leichtsinn im Strome darnieder,
Schon naht sich die zweyte und streichelt mich wieder,
Da fühl ich die Freuden der wechselnden Lust.“

Ganz Grazie, reizende Frivolität, schönes Spiel. Und der perlende Amphibracch des Verses!

Dagegen höre man die tiefer greifenden Rhythmen in dem Gedicht *Die schöne Nacht* und erlebe die ganze eigenartige Schönheit des Bildes der Birken, die der Nacht mit Neigen den süßesten Weihrauch aufstreuen. Hier könnte man schon von dem „schöpferischen Zerfall“ des Rokoko sprechen.

Für den *Sturm und Drang* finden wir freilich kaum eine gleichzeitige parallele Entwicklung in den anderen Künsten. Die Architektur steht für hundertfünfzig Jahre still; Skulptur und Malerei gleiten ins Neo-Klassische ab, und nur in der Musik könnte man Prometheische Rhythmen in Beethovens Musik finden. Für die Friederikenlieder aber finden sich im Volkslied musikalische Schwesterleistungen. An Goethes *Prometheus* wird uns der mächtige dynamische Rhythmus dieser Epoche bewußt.

Die Klassik selbst, so große Höhen sie auch in der Dichtung erreicht, hat kaum würdige gleichzeitige Gegenleistungen in den anderen Künsten aufzuweisen. Wieder könnte man Beethoven in der Musik heranziehen, doch selbst die *Eroika* läßt sich schwer mit den Rhythmen der reifen Goetheschen oder Schillerschen Lyrik in Einklang bringen. Wir sehen uns die Innendekoration des Goethe-Hauses in Weimar an, ebenso Tischbeins Goethe-Bild aus der Campagne, Jacques Louis Davids *Schwur der Horatier* und J. A. Carstens Homerische Zeichnungen, nur um festzustellen, daß der Dichter in seiner originalen Größe die Vertreter der anderen Künste weit hinter sich läßt.

Aber dann wieder die Romantik! Baukunst und Skulptur der Zeit bleiben zwar noch immer in den Fesseln des klassischen Formideals. Romantische Malerei und Musik jedoch finden ihren eigenen großen Ausdruck. Wir sehen uns Ludwig Richters (etwas später liegendes) Bild *Überfahrt am Schreckenstein* an, in dem sich sozusagen das Programm der Romantik in schöner Vollständigkeit darbietet: Wanderlust und Sehnsucht (der Wanderer), die vergangene Herrlichkeit des Mittelalters (die Ruine auf Bergeshöhen), Liebesseligkeit (das junge Paar), Musik (der Harfner), und Traumwelt (der Wassergeist). Dazu die Zartheit und Innigkeit der Farben in dieser Abendstimmung. Auch Bilder C. D. Friedrichs wecken Gefühl des Phantastischen, Traumhaften, Unendli-

chen. Dann hören wir Schumanns *Mondnacht* mit ihrem unnennbaren Zauber der zartesten Sehnsucht, in der der Mondstrahl selbst Melodie geworden ist.

Endlich finden wir in Eichendorffs Text selbst die ganze Gelöstheit und blütenhafte Zartheit romantischer Dichtung. Auch seine *Sommernacht* mit ihrer magischen Nachtstimmung, ihrem Posthornklang, ihrer Wanderseligkeit, ihrer tiefinnerlichen Musikalität und süßen Ruhelosigkeit, Brentanos *Ständchen*, in dem Farbe und Ton zauberhaft vertauscht sind, und Arnims *Wiegenlied* in seiner reizvollen Lautsymbolik werden als Beispiele romantischer Lyrik künstlerisches Erlebnis.

Auch der dynamische Typ des Gedichtes läßt sich fast gleichzeitig in der Tendenzlyrik des *Jungen Deutschland* finden, die in stark rhetorischer Formung politisch-soziale Ideen verkündet. Herweghs *Aufruf* und Heines *Die schlesischen Weber* und die *Wanderratten* bieten sich hier von selbst dar.

Als Gegensatz zu der romantisch-musikalischen und der rhetorisch-dynamischen Lyrik höre man dann ein streng statisches Gedicht, wie eines der Platenschen Sonette aus dem Venedig-Zyklus. Eine Welt liegt zwischen diesen Extremen künstlerischen Ausdruckswillens.

Mit dem Realismus verlassen uns die anderen Künste wieder zum großen Teil. Es gibt weder eine Baukunst, noch eine ausgesprochene Bildhauerkunst oder Musik dieser Epoche. In der Malerei könnte man Menzels etwas nüchternen Berichtstil mit Vorteil heranziehen. Sein *Eisenwalzwerk* läßt sich selbst als Parallele für den Naturalismus verwenden.

Der Realismus hat eigentlich keine besonders charakteristische lyrische Form geschaffen, obgleich wir Hebbel, Keller und Storm unter die großen Lyriker zählen. Ein schönes Beispiel realistischer Lyrik ist Kellers *Abendlied*, das mit zu den großen Gedichten der deutschen Literatur gehört. Auch Hebbels *Herbstbild* und Storms *Oktoberlied* lassen in ihrem Stil die Tagesklarheit empfinden, die dieser lyrischen Form eigen ist.

C. F. Meyer wird zwar schulgemäß auch zu den Realisten gerechnet, doch wirkt seine Lyrik in ihrer hochentwickelten Form eher klassisch oder renaissancehaft. Anselm v. Feuerbachs *Iphigenie* und Böcklins *Toteninsel* werden als Stilentsprechungen aus der Malerei herangezogen und mit Meyers *Eingelegte Ruder* und *Der römische Brunnen* in formale Beziehung gebracht. (Auch Platens künstlerisches Antlitz taucht hier erinnerungsmäßig wieder auf). Wir finden bei Meyer auch sehr einfache, innige, fast volksliedhafte Gedichte, von denen wir *Firnelicht* und *Requiem* wieder als dem Realismus nahe empfinden.

Der Naturalismus findet seine stilistische Entsprechung in der bildenden Kunst im Impressionismus. So werden Bilder Leibls (*Betende Bäuerinnen*) und Liebermanns (*Flachsspinnerinnen*) neben dem schon erwähnten *Eisenwalzwerk* auf die Leinwand geworfen. Holz' Eingang

zum *Buch der Zeit* bietet sozusagen das naturalistische Programm dieser Lyrik dar. Der forsche, oft schnoddrige aber hinreißende und (für damals) gründlich moderne Stil lassen keinen Zweifel daran (bei Holz gibt es keinen Zweifel!), daß hier der Rhythmus eines neuen Zeitalters schwingt:

„Nein, mitten nur im Volksgewühl,
beim Ausblick auf die großen Städte,
beim Klang der Telegraphendrähte
ergießt ins Wort sich mein Gefühl.“

Durch die *Revolution der Lyrik* finden wir den Weg zum *Phantasmus* dessen erste Formung wir mit der späteren und eigentlichen Phantasusform vergleichen.

So beginnt der erste *Phantasmus*:

„Ihr Dach stieß fast bis an die Sterne,
vom Hof her stampfte die Fabrik,
es war eine richtige Mietskaserne
mit Flur- und Leiermannsmusik.
Im Keller nistete die Ratte,
parterre gabs Brantwein, Grog und Bier,
und bis ins fünfte Stockwerk hatte
das Vorstadtelend sein Quartier.“

Versform und Endreim sind hier noch traditionell, doch Thema und Wortwahl sind „modern“, und die innere Spannung des Verses ist größer als beim „einfachen“ lyrischen Gedicht. Das Rhetorische des Dichters, der ein neues Evangelium predigt, wird fühlbar.

Die zweite Form des *Phantasmus*, an der Holz bis in seine letzten Jahre unausgesetzt gearbeitet hat, zeigt den Durchbruch zu dem neuen Rhythmus des Mittelachsenverses:

„Rote Dächer.
Aus den Schornsteinen, hier und da Rauch,
oben, hoch, in sonniger Luft, ab und zu, Tauben.
Es ist Nachmittag.

Aus Mohdrickers Garten her gackert eine Henne, die ganze Stadt riecht nach Kaffee.“

Das klingt freilich anders als bei Goethe und Schiller, Heine und Mörike. „Greife das Ding und du hast den Rhythmus.“ Und daneben die große soziale Rhetorik in Holz' Lyrik. Auch „hier ist Neuland. Hier scheiden sich die Wege, hier trennt sich Alt und Neu,“ könnte man mit dem alten Fontane ausrufen. Holz ist auch heute noch als Künstler viel zu wenig gewürdigt. Man gesteht ihm gern die Vaterschaft des konsequenten Naturalismus zu und glaubt ihm damit genug zu tun.

Dehmel wirkt fast traditionell dagegen, obgleich er zweifellos der größere Lyriker war. *Aus banger Brust* gibt uns ein Beispiel seiner spannungsvollen erotischen Lyrik. *Der Arbeitsmann* zeigt die Wucht seiner sozial-rhetorischen Form. Im Gegensatz zu Holz, dem konsequenten Naturalisten, empfinden wir Dehmels Stil als „dynamischen Impressionismus.“

Auf ganz anderer künstlerischer Bahn schreitet dann ein Dichter wie

Stefan George, dessen formstrenger Symbolismus in Hodlers Bild *Heilige Flamme* Entsprechung findet. Zwei Gedichte aus dem *Jahr der Seele* (*Komm in den totgesagten park und schau* und *Wir schreiten auf und ab im reichen flitter*) erweisen den verhaltenen und kunstreichen Stil dieses Dichters.

Rilkes feinfühlig von innerer Musik erfüllten Vers und edle Sprache erfahren wir an Beispielen aus den *Neuen Gedichten* (*Liebeslied*, *Der Dichter*), die vergeistigte Plastik seines Stiles an den Gedichten *Der Panther* und *Römische Fontäne*, zu denen wir Lehmbrucks neugotische Gestalten in ihrer hohen Vergeistigung und Rodins *Bürger von Calais* aus der Skulptur zum Vergleich heranziehen.

Endlich wenden wir uns dem Expressionismus zu, der letzten großen Form, die sich wieder in allen Künsten auszudrücken vermag. In der Architektur finden wir die neuartigen Materialien Zement und Glas künstlerisch wirkungsvoll im Dessauer *Bauhaus* und in Le Corbusiers Wohnbauten verwendet. Wir betrachten Barlachs grandiose Holzbildwerke und finden in Franz Marcs *Blauen Pferden*, besonders aber in Van Goghs *Landschaft mit Pappeln* (Bäume, die Flammen werden!) sprechende Beispiele aus der Malerei. An Emil Noldes *Kind und großer Vogel* wird uns das Wesen des Expressionismus selbst klar: der riesige schwarze Vogel, der dem schauenden Kind, das ganz „Auge“ ist, die Welt verdeckt. Die neue komplex-strukturelle und von polytonen Dissonanzen durchsetzte Musik erleben wir in Hindemiths *Kleine Kammermusik. op. 24* (Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn).

Überall drückt sich der subjektive Rhythmus des Künstlers mit seinem individuell gestalteten Welterlebnis in einer von höchsten Spannungen erfüllten Formsprache aus, die auch für die Dichtung dieser Generation bestimmend ist.

Werfels *Eine alte Frau geht*, Däublers *Flügelahmer Versuch* mit seiner grotesken Lautsymbolik und Strammss *Sturmangriff* mit seiner expressionistisch absoluten syntaktischen Gestaltung müssen akustisch erlebt werden, um in ihrer künstlerischen Kraft und Notwendigkeit begriffen zu werden.

Mit diesen Beispielen beschließen wir den ersten Teil des Kurses.

Es kam in diesem Teil der Vorlesung nicht darauf an, in die Breite zu gehen sondern an wenigen und besonders charakteristischen Beispielen aus der deutschen Lyrik die Folge der Stile vom Mittelalter bis in die Gegenwart darzustellen, vor allem aber die rhythmische Coordination der Dichtung mit den anderen Künsten der gleichen Epoche zur Anschauung zu bringen.

Der zweite Teil des Kurses wird eine besondere Epoche an sich betrachten und neben der Lyrik auch die beiden anderen Hauptarten der Dichtung, also Epik (in Vers und Prosa) und Drama auf ihre typischen formalen Elemente hin untersuchen. Wie schon angedeutet, wurde hier

die Dichtung des Rokoko unter diesem Gesichtswinkel studiert, worauf die des Naturalismus als der ersteren am schärfsten entgegengesetzt untersucht wurde.

Wir griffen zurück auf die Begriffsbestimmung des Rokoko, wie sie im ersten Teil gegeben worden war, riefen uns noch einmal die Sanssouci-Dekorationen, die Bilder Watteaus, Bouchers und Lancrets und die Musik Mozarts zurück, betrachteten weiter einige typische Beispiele Meißener Porzellans mit seinen graziösen Schäfern und Schäferinnen, erkannten Rosa, zartes Gelb, Hellblau, Gold und Weiß als kennzeichnende Farbkombinationen, besprachen eingehender die allgemeine kulturelle Lage der Zeit, besonders ihre politische und soziale Struktur, sowie ihre philosophisch-kritischen Hintergründe und lasen dann ausgiebiger neben Proben aus Goethes Leipziger Liedern Gedichte von Götz, Uz und Gleim, erfreuten uns an der leichten Anmut der *Laune des Verliebten* (wozu als autobiographisches Belegmaterial die bezüglichen Briefe an Behrisch berücksichtigt wurden), und ergötzen uns an der wohlverdienten Strafe der *Mitschuldigen*. Geßners zarte Idylle „*Daphnis*“ wurde neben Wielands anmutiger *Musarion* genossen, wobei uns die schelmische Erotik des letzteren nicht entging. (Dieser „eigentlichen“ Rokokodichtung gegenüber wurden stärker rationalistisch bestimmte gleichzeitige Werke herangezogen wie Hagedorns, Gellerts und Lessings Fabeln und *Minne von Barnhelm*.)

So erkennen wir, daß in der reinen Form des Rokoko das Leichte, Spielerische, Graziöse überall vorherrscht. Es ist eine Form die in der parfümierten Atmosphäre des Hofes gewachsen ist, wo man sich in Stöckelschuhen auf glatten Parketten und vor großen Spiegeln bewegt, (man trippelt). Selbst die Natur ist gekünstelt. Liebe, Rosen und Wein sind die von Anakreon geborgten Lieblingsthemen, Amor und Venus die vom Barock übernommenen aber loser und schalkhafter gestalteten mythologischen Unentbehrlichkeiten. Krankheit und Sorge gibt es in dieser Scheinwelt ebensowenig wie den rauen Tod. Alles ist Sonnengeflirr auf der leichtbewegten Oberfläche des Daseins.

Der Dichtung, dieser reizenden Lebenslüge, steht inhaltlich und formal der Naturalismus aufs schroffste gegenüber, und kaum etwas ist aufschlußreicher für die stilistische Literaturbetrachtung als die Nebeneinander- und Gegenüberstellung dieser beiden literarischen Epochen.

Wieder greifen wir auf die im Zusammenhang mit der Stilentwicklung der Lyrik gegebene Charakterisierung des Naturalismus zurück, doch betonen wir eingehender die philosophischen (Comte), wissenschaftlichen (Darwin), sozialen, wirtschaftlichen und politischen Voraussetzungen (industrielle Entwicklung, Großstadt, Proletariat, Sozialdemokratie etc.) und Abhängigkeit vom Ausland (Frankreich, Skandinavien, Rußland).

Umfassender werden nun Teile aus dem *Buch der Zeit* studiert, be-

sonders insofern sie das starke soziale Bewußtsein des Autors und seine „moderne“ Wortwahl widerspiegeln. Mehrere soziale Gedichte Dehmels schließen sich an (*Predigt ans Großstadtvolk, Vierter Klasse, Erntelied*).

Die neuartige dramatische Technik wird an Holz' und Schlags *Familie Selicke* aufs klarste erkannt. Auch Hauptmanns *Weber* werden aus technischen wie thematischen Gründen herangezogen.

Der anmutigen Rokokokomödie werden dann Holz' prachtvoll schnoddrige *Sozialaristokraten* und Hauptmanns geniale Diebeskomödie *der Biberpelz* gegenübergestellt.

So erkennt man, wieviele neue Ausdrucksmittel die Dichtung hier gewonnen hat. Der klaren und unerbittlichen Sachlichkeit dieser Epoche gleicht sich die Sprache an, die alles Zierliche und Spielerische (ebenso alles Feierliche) ablegt und die Menschen genau so reden läßt, wie ihnen das Maul gewachsen ist. Nicht die „schönen“ Aspekte des Lebens werden in Betracht gezogen, sondern die unerfreulichen, niederdrückenden Seiten menschlicher Existenz stehen im Vordergrund. Die Außenwelt wird aufs Genaueste, ja mit wissenschaftlicher Strenge abgebildet, und der Stil („Sekundenstil“) paßt sich aufs Engste der gegebenen Situation an. Trotz dieser an sich nüchternen Grundhaltung erkennen wir die hohe künstlerische Wirksamkeit dieser Form, die der Dichtung selbst rotes Lebensblut zugeführt und sie zu einer mächtigen neuen Entwicklung angeregt hat.

Der dritte Weg zum Verständnis der dichterischen Form, der sich in der „konzentrischen“ Betrachtung bietet, sucht alle wesentlichen Formanten zu analysieren, die das Werk so, wie es ist, und gerade so und nicht anders, gestaltet haben.

Goethes *Die Leiden des jungen Werther* wurde als Gegenstand gewählt, weil es vielleicht das bezeichnendste Werk seiner Epoche war und in seiner Genesis durch reichliches Belegmaterial ohne allzugroße Schwierigkeiten erkannt werden kann.

Als die drei Hauptformanten des Rhythmus eines künstlerischen Werkes erkennen wir: Kulturkreis, Zeitalter und Persönlichkeit des Künstlers. Alles andere ist Akzidenz und wechselt von Werk zu Werk. Der *Werther* könnte als Originalwerk, so wie er ist, weder in China, noch im Mittelalter, noch von Schiller geschrieben worden sein. (Daß man „à la manière de“ einen *Werther* auch heute schreiben könnte, ist Angelegenheit begabter literarischer Routiniers.)

Die Akzidenzien aber sind: Themawahl, philosophische und literarische Einflüsse, soziale und psychologische Situationen, denen der Held ausgesetzt wird, Technik der Darstellung etc.

Wir erkennen *Werther* als ein Werk des westlichen Kulturkreises, das im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts von Goethe geschrieben ist. Wir untersuchen die biographischen und historischen Beziehungen, die

den Hintergrund des Werkes bilden, spüren Rousseaus und Richardsons Einwirkungen nach, erkennen die soziale Struktur der Zeit und erleben den allmählichen aber unausweichlichen seelischen Verfall eines jungen, künstlerisch begabten Menschen, der an der Welt, an seiner Liebe, vor allem aber an sich selbst leidet und zugrunde geht. Die sentimentale Grundstimmung des Zeitalters, die Vorliebe der damaligen Menschen, ihr überreiches Innenleben in Briefen zu ergießen (Gellert, Leuchsenring) werden nicht zu erwähnen vergessen. Die allgemeine seelische Aufgeregtheit des *Sturmes und Dranges* fügt sich in dieses Bild und vor allem die seines bedeutendsten Vertreters, der zugleich der größte Lyriker aller Zeiten war. So gestaltet sich ein Werk von höchster künstlerischer Sensitivität und edelster sprachlicher Vollkommenheit. Zum Abschluß hören wir dann den lyrisch hochgestimmten Brief vom 10. Mai. Man braucht eigentlich nur diesen Brief zu hören, um zu erkennen, wie groß die dichterisch-künstlerische Kraft ist, die hier am Werke war.

Wenn man den *Werther* so studiert, wird man verstehen, warum er so stark auf seine Zeit gewirkt hat und noch heute jeden fühlenden Menschen ergreift. Er ist wie *Hamlet* eines der ewigen Werke der Dichtung.

Es ließe sich gegen diese Darstellung einwenden, daß man das Werk ja schon immer so behandelt habe. Um so besser! Nur ist zu fürchten, daß man oft zu sehr im Historischen, Biographischen und Philosophischen stecken geblieben ist, daß man das Aesthetische aber, das doch ausschlaggebend für die innere Natur des Werkes ist, hat zu kurz kommen lassen. Wir wollen es an seine richtige Stelle rücken und organisch im Zusammenhang aller anderen gestaltenden Faktoren betrachten.

Außerdem sollte die „konzentrische Technik“ der Untersuchung dem Studenten einen weiteren Weg zum Verständnis eines großen Dichtwerkes zeigen, einen Weg, der zusammen mit den beiden anderen vorher benutzten (vertikal-chronologisch und horizontal-synchronisch) sein Stilgefühl auf die verschiedenste Weise schulen, ihn zum echten Genuß großer Dichtung befähigen und ihn zugleich instand setzen sollte, auch anderen den Weg zur Dichtung zu zeigen.



A HITHERTO UNPUBLISHED TEXTUAL CRITICISM

by James Freeman Clarke of
Margaret Fuller's Translation of "Tasso"

J. WESLEY THOMAS
University of Arkansas

Inspired chiefly by Thomas Carlyle's enthusiastic articles on German literature which appeared in the British journals, Margaret Fuller, in 1832, determined to learn German, that she might become better acquainted with those foreign authors whom Carlyle so bedecked with superlatives. Her study progressed so rapidly that within three months she was reading German easily and, in a year, had already become familiar with the chief works of Goethe, Schiller, Tieck, Richter, Körner, and Novalis. Margaret Fuller was not content, however, merely to enjoy these fascinating writers for herself or with the small group of her friends who were also studying German but, like Carlyle, she resolved to aid in the dissemination of the German masterpieces among her monolingual compatriots. Probably in the latter part of 1832 she began the translating of Goethe's *Tasso* and by the following June it appears to have been nearly completed. At that time her friend, James Freeman Clarke, who was also occupied with a translation (an English version of *Die Jungfrau von Orleans*), wrote to her:

I find that I have so much which it is absolutely necessary for me to do in the sphere of preparation for my vacation, that I shall not have time to continue Schiller now — Yet I do not like to relinquish the hope of translating it in a better way than I commenced, that it may be a suitable companion & friend for your beautiful Tasso in his Orphic pilgrimage through our deserts. I have attained a distinct conception, principally by means of your Tasso, of the poetic life which may be breathed upon a translation, & I hope one day to realize it, for I think I have done so sometimes.¹

In a second letter to Miss Fuller, written also in June, 1833, Clarke again discussed the translation of *Tasso* and offered detailed criticisms of the versification of the first act:

I am delighted with Tasso. I agree with you that the style has not the precision of Goethe, but it has a beautiful life of its own. It is a new birth of Goethe's ideas, & bears not the least trace of a translation. As to the versification you take freedoms which may be allowable, but which I do not remember to have met with before in English blank verse. Let me give you some examples of lines which do not please my ear.

"Why do you not express to your companion

"Those pleasing, pensive thoughts?"

¹ MS, dated June 14, 1833. The letter, as well as those to be referred to subsequently, are in the possession of Clarke's grandson, Mr. James F. Clarke, of Boston.

Lenora

I was musing, Princess." etc

It seems to me better

"Those pleasing, pensive thoughts

L.

I mused, my Princess." ²

"How many flowers & buds. But thou has chosen Laurel."

If the last word had been omitted, would it not have been a complete pentameter line? ³

"The heavy shadow of the evergreens

"Are not welcome." ⁴ The young trees

"Welcome, &c

Here "welcome" is repeated, & the second line has not enough feet. ⁵

"His improved mind & beauty I joy to think

"Will give such pleasure to a father's heart.

If instead of the word "beauty" there had been a monosyllable to bear the stress of the accent & instead of "improved" you had put "ripened" or some word which had the accent on the first syllable it would sound more correctly to my ear. ⁶

"Ferrara through her Princes

L.

Rather through her Wise men.

This has not the effect of rythm [sic] to me. ⁷

"Today from their confinement. The Heavens

"Are curtained o'er with one soft sleepy Blue

² Cf. Goethe, *Torquato Tasso*, Act I, Scene 1, ll. 3-5. Margaret Fuller's translation, which appeared in the posthumous publication, *Art, Literature and the Drama*, reveals that she altered the passage as Clarke suggested.

³ Cf. Goethe, *Torquato Tasso*, Act I, Scene 1, ll. 10-13. Margaret Fuller shortened the line to read, "But thine is laurel;" thus maintaining the meter.

⁴ This first "welcome" is probably an error of transcription on Clarke's part. Margaret Fuller's manuscript no doubt read "unwelcome".

⁵ Cf. Goethe, *Torquato Tasso*, Act I, Scene 1, ll. 29-33. Both of Clarke's suggestions given here were accepted and the published version of the translation reads:

"The heavy shadows of the evergreens

Are not unwelcome. The young trees and shrubs

Put forth new leaves with each day's warmer sun;"

⁶ Cf. *ibid.*, ll. 49-51. Although Margaret Fuller altered the line to meet Clarke's objection, the phrase as published, "I joy that his improved mind and beauty," shows little improvement.

Ought there not to be a monosyllable added to the first line
 "And the Heavens"? The second line is charming.⁸

"Chance scatters again what she alone collected"⁹

"Of wisdom & free thought while still"¹⁰

"Where Petrarch found a home & Ariosto models
 Omit the last word & is it not still a complete line?"¹¹

"Such worth as thine. Since thou art so modest

"We will impute it to some happy circumstance"¹²

Such a line as the last is not unpleasing to my ear, & diversifies the flow of the stanzas. Perhaps on this principle you can defend the whole of your variations. Since our language has not the flexibility of the Greek or the Latin, it may be necessary to avoid such a monotony as that of the French verse, and also to be able to use words which would otherwise be wholly excluded from our poetry. "Circumstance" is an Anapaest I suppose. I should like to have you give me your ideas on this subject. I recollect hearing my Grandfather¹³ blame Byron's blank verse for his liberal use of Dactyles & Anapaests. Yet it seems to me that the German language is so akin to ours as to make the same rules applicable in both, & Goethe acknowledges himself to be wrong in deviating so far in using trochees in his hexameters. Out of deference to Klopstock, Voss kept back what he had to say on this subject till after his death, & then republished his *Odyssey* [sic] rewritten in dactyles & spondees. I confess my ignorance however of this subject.

"Or leads her through the fields of our poor planet, wreathing
 "Her brow with Earth born flowers, or when"

I suppose you meant to write

"Or leads her through the fields of our poor planet,

"Wreathing her brow with earth born flowers, or when"¹⁴

⁷ Cf. *ibid.*, ll. 55-57. The rhythm was enhanced in the printed version, "Ferrara through her princess [sic]." Leon. "Say rather through those wise men," but a typographical error, princess instead of princes (Fürsten), has crept in.

⁸ Cf. *ibid.*, ll. 36-38. A monosyllable *was* added to the first line, making it read, "Today from their confinement. The wide heavens."

⁹ Cf. *ibid.*, l. 58. The printed verse, "Chance scatters that which she alone collected," is a considerable improvement.

¹⁰ Cf. *ibid.*, l. 65. This was changed to "Of wisdom and of mental freedom, when," in which the meter is better preserved.

¹¹ Cf. *ibid.*, ll. 73-75. The line appears unchanged in the published work.

¹² Cf. *ibid.*, ll. 98-101. The passage was altered by the addition of a syllable in the first line:

"Such worth as thine. But since thou art so modest

We will impute it to some happy circumstance."

¹³ The Reverend James Freeman, who may be considered the founder of Unitarianism. He was pastor of King's Chapel, in Boston, for many years.

¹⁴ Cf. Goethe's *Tasso*, Act I, Scene 1, ll. 188-190: The translation suggested by Clarke was adopted.

In a letter dated June 21, 1833, Clarke again discussed the translation of *Tasso*. On this occasion, however, it was Margaret Fuller's style in general rather than individual texts which he criticised:

The more I read your *Tasso* the more I am charmed with it. I think that its defect is an occasional obscurity arising from the connexion not being clearly determined. I find this also in your notes, & think it arises from the quickness with which your mind apprehends relations which are not so clear to others, & thereby they are left in doubt between two meanings. I have marked some of these, & so has Sarah,¹⁵ but not all. It appears also that the syntax of your sentences is somewhat free. Zum exempel — He the while, sedate, cold blooded, calculating every sneer, (Thou know'st him not). I offered him my friendship, &c &c¹⁶

We read this, expecting the verb to follow the adjectives — you mean it to be understood before them. And so forth.

Although the letters of Clarke to Margaret Fuller contain other references to the translation of *Tasso*, the selections quoted are the only ones which contain textual criticisms. It is quite possible, however, that Clarke may have gone over the entire manuscript as carefully as he did this first scene, for the two friends saw each other frequently. Clarke was in Cambridge, Massachusetts at the time and Margaret Fuller was at Groton, only a few miles away. In July, 1833, however, Clarke finished his studies at the Cambridge Divinity School and left almost immediately to become pastor of the Unitarian church in Louisville, Kentucky. Although he and Margaret Fuller continued to correspond, there is no indication that he ever again examined the *Tasso* manuscript. It was, nevertheless, further criticised — first by Frederick Henry Hedge, in 1834, and also possibly by Emerson, to whom Hedge (at Margaret Fuller's request) had shown the manuscript.

Margaret Fuller, in 1834, made several attempts to secure a publisher for her translation but, these proving fruitless, she put her *Tasso* aside and apparently made no further effort to get it printed. Strangely enough, this work, which (except for a few short poems) was her first literary endeavour, was the last of her writings to be printed. The translation of Goethe's *Tasso* first appeared in 1855, six years after the translator's death.¹⁷

¹⁵ Clarke's sister.

¹⁶ Cf. Goethe's *Tasso*, Act II, Scene 4, ll. 1473-1478. Although Margaret Fuller did change the lines, it is doubtful that Clarke was better pleased by the final version:

"he, the while, sedate,
Cold blooded, calculating, sneering at me."

¹⁷ *Art, Literature, and the Drama*, Boston: Crosby, Nichols, 1856

THE CONCEPT OF "SAMMLUNG" IN GRILLPARZER'S WORKS

PAUL K. WHITAKER
University of Kentucky

In Franz Grillparzer's autobiography and in his diaries there are repeated allusions to the strange mental paralysis which from time to time afflicted him, hampering him in his creative efforts and torturing him with doubts concerning his artistic ability. At times this depressing state made him totally incapable of any sort of literary activity, robbing his mind of new themes and even making distasteful to him the thought of any sort of effort with materials on which he had already completed the preliminary work. At times he stood on the verge of utter despair, which only rest and a change of surroundings could dispel. One such occasion gave rise to a journey through Prague, Dresden, Leipzig and Berlin which he describes in his *Tagebuch auf der Reise nach Deutschland* (1826). In Dresden on August 27th he wrote the following lines which cast some light upon his mental state:

„Ich hatte gestern abends mich geärgert, die Nacht schlecht geschlafen und mich mit den unleidlichsten Gedanken im Bette herumgewälzt. Mir war, als müsse ich auf der Stelle wieder umkehren und wieder nach Hause reisen. Was will ich denn eigentlich hier? Was will ich im übrigen Deutschland? — Mich zerstreuen? Ich bin zerstreut genug. Wissenschaftliche und Kunstanstalten kennen lernen? — Dazu wird mein Aufenthalt an jedem Orte zu kurz sein. Die Gelehrten, die Künstler kennen lernen? — Gehöre ich denn noch unter sie? Hier ist die Quelle meiner Marter, der Mittelpunkt meines Lebensüberdresses: daß ich nicht fähig bin zu schaffen und ein dunkles Gefühl mir die Fratze vorhält, ich werde es nie mehr werden, das jagt mich wie ein gehetztes Wild.“¹

Of more than passing significance here is Grillparzer's play on the words "zerstreuen" and "zerstreut", where the latter would normally be construed as "distract" or possibly "absent-minded". Behind the German "zerstreut", however, lies a meaning which had for Grillparzer a particular importance, a meaning which described that state of mind and will which rendered him incapable of directing his full energy to his work. It signifies for him a loss of complete mastery over the total forces of the individual through the intrusion of discordant influences, a destruction of the Grillparzer ideal of the harmonious, strong and unified individual. Grillparzer voices in the following his abnormally strong feeling of the danger of "Zerstreuung" when he writes in his autobiography the following:

„Ich habe schon gesagt, daß ich über die Zeitfolge der Ereignisse in großer Verwirrung bin. Die Ursache davon ist,

¹ Grillparzer, *Sämtliche Werke*, v. 20, p. 22. The edition used here and in the following references is that of August Sauer, published by Cotta in Stuttgart, 1892.

daß ich bis auf den gegenwärtigen Augenblick immer bestrebt war, sie zu vergessen. Ich fühlte mich vielleicht etwas hypochondrischerweise so von allen Seiten bedrängt und eingeengt, daß ich kein Hilfsmittel wußte, als die marternden Gedankenfäden abzureißen und mich in eine neue Reihe zu versetzen. Das hat mir übrigens auch sonst unendlich geschadet. Es hat das ursprünglich Stetige meines Wesens, um mich Kantisch auszudrücken, zum Fließenden gemacht, und selbst mein Gedächtnis, das in der Jugend gut war, wurde durch das immerwährende Abreißen und Neuanknüpfen untreu und schwach. Ich möchte jedem, der etwas Tüchtiges werden will, anraten, die unangenehmen Gedanken fortzudenken, bis sie im Verstande eine Lösung finden. Nichts ist gefährlicher als die Zerstreuung."²

The author here expresses regret that he had permitted certain problems and experiences to destroy the stability and firmness of his character and urges the exercise of a strict mental discipline which will not weaken nor shrink in the face of the unpleasant but will face problems squarely and solve them. He urges a subjugation of the emotions to the intellect in his admonition "die unangenehmen Gedanken fortzudenken, bis sie im Verstande eine Lösung finden", and warns against the lack of a determined, unified exercise of the moral and mental forces of the individual when he expresses his conviction that "nichts ist gefährlicher als die Zerstreuung". For Grillparzer, the term "Zerstreuung" appears to be a negative rather than a positive concept. It is not primarily an active dissipating of the energies so much as a failure of the individual to prevent outside influences from disturbing the inner harmony and unity of his being. It is possible that the keenness with which Grillparzer himself experienced the inability to bring all the forces within him into the service of his art was responsible for the extraordinary importance which he attached to the opposite and positive pole of "Zerstreuung", namely "Sammlung". It may well have been the depressing period of mental paralysis described above, which gave birth to the following poem by Grillparzer, "An die Sammlung", in which he sings a hymn of praise to the ideal which he seemed unable to achieve.

"Die du dein Haus entfernt von Menschen baust,
Steig nieder auf mein Flehen, Sammlung, du,
Ergreif mit starker Hand die irren Triebe,
Die Kräfte, die ins Weite haltlos streifen,
Zwing dein Gebiß in ihren starren Mund,
Und lenke sie am Zügel, klug verkürzt,
Zum Ziele, dem Olympischen des Siegs.
Was Großes wird, des bist du Mutter ja,
Und wo du nicht bist, da zerfällt in Staub
Wie Mauersteine, deren Bindung wich.
Der Sohn der Erde tritt in die Natur,
Sein Auge sieht: ein stummes totes All,
Sein Ohr vernimmt: ohn' Inhalt, wirre Töne,

² *Ibid.*, vol. 19, p. 153.

Die Hand ergreift, läßt fahren und faßt wieder;
 Was ihn umringt, es ist ein Vieles nur,
 Und er ein Nichts im Vielen, das kaum Etwas.
 Da steigst du nieder in den engen Kreis,
 O Himmlische, und heißt und lehrst ihn gatten
 Dem Ohr das Aug', dem Aug' die sichre Hand;
 Die Zunge spricht es aus, was sie gewonnen,
 Und der Gedanke tritt, ein Neugeborner,
 In die dem Chaos abgestrittne Welt.
 Ein schneller Läufer, rennt er seine Bahn,
 Und hat er sich in Haus und Feld gesätigt,
 So geht er und mißt Stern' und ahnet Welten.

Mich hat der Menschen wildbewegtes Treiben
 Im Innersten verwirret und zerstört.
 Nah dem Erliegen rief ich, wie der Müde
 Den Schlummer ruft — zerstreues Vergessen
 Und wiegte mich auf seinem weichen Pfühl.
 Nun aber schlägt die Stunde des Geschäfts,
 Ich rufe Kraft und Mut, allein sie schweifen,
 Des sorglos müden Leiters Hand entschlüpft.

Komm, Sammlung, du und hilf mir sie vereinen;
 Einmal geweckt, treibt sie die eigne Glut."³

In this poem, "Sammlung" appears as a coordinating, cohesive, directing force, subduing those human energies which would dissipate themselves in pointless, undirected activity, and guiding the errant impulses. It welds the undirected forces of man's nature into a powerful, concentrated current of energy directed towards a single, clear goal. On the lowest plane, man's physical coordination is portrayed as having its source in "Sammlung"; the ability to think is a product of this organizing force; it is the mother of abstract thought and creative imagination. The increasingly higher order of this concentration of the energies finds its ultimate expression, with Grillparzer, in certain of his dramatic works. In these, he idealizes the achievement of "Sammlung" and elevates those who attain this ideal to the plane of the immortals, depicting the resultant state as one in which any impulse savoring of the mortal is completely subordinated to the will of the spirit which achieves this concentration, a state in which the rational, intellectual forces reign supreme over the irrational, emotional forces of the being.

Although mortals may achieve this ideal of Grillparzer's, the very fact that no human, regardless of how closely he may have approached perfection, can rid himself of the last vestiges of mortality, makes it impossible for him ever to achieve permanently this ideal state. The struggle of the individual, despite the fact of his mortality, to achieve and maintain a state in which the pure will of the spirit exercises complete control, provides for Grillparzer the philosophical basis of the tragic

³ *Ibid.*, vol. 2, p. 35.

conflict in several of his greatest dramas. This conflict stands forth most clearly in the three dramas in which Grillparzer has chosen as his central figure a priestess: in *Sappho*, a priestess of the arts; in *Des Meeres und der Liebe Wellen*, a priestess of Aphrodite; in *Libussa*, a seeress, a priestess of Nature.

Sappho has often been called Grillparzer's Tasso, but, considered in conjunction with his poem *An die Sammlung* and the other two mentioned dramatic works, this figure appears to have still deeper significance. The concept of "Sammlung" and the tragic problem stemming from it are implicit in the drama *Sappho* even though mentioned specifically by name only in later works. Grillparzer's Sappho is more than a poetess in the modern sense of the word; she is elevated to a position high above that of the ordinary mortal and placed on a plane approaching that of the gods. His selection of a thus idealized representative of the poetic calling as the exponent of his ideal may be taken as some indication of the reverence with which the author appears to regard the achievement of "Sammlung". In the light of this, then, Sappho's role as the maladjusted artist assumes secondary significance and she emerges as the first in a series of tragic characters depicting the hopeless struggle between Grillparzer's ideal of the completely integrated individual and the distracting human impulses which would mar or destroy this ideal state.

Sappho is presented as one having seemingly achieved the ultimate in self-mastery, in intellectual dignity, and in devotion to her artistic mission. The singleness of purpose and the perfect harmony of the total forces of her being exemplify the Grillparzer ideal of "Sammlung". With all this, however, Sappho's perfection is one attained through a superb intellect and a lofty moral will which suppress or guide the irrational, emotional forces of her being, rather than through the absence of such forces. Despite the high order of Sappho's rational and moral development and the seemingly complete harmony of personality which she has achieved, she is nevertheless a mortal, and "Zerstreuung" in the guise of the irrational, emotional element of love comes to destroy the harmony of her being. Sappho renounces her art and the honor and respect which her genius had won for her in order to devote herself entirely to her love for Phaon. Returning with Phaon to her native shores she announces to the populace assembled to do her homage:

"An seiner Seite werd' ich unter euch
Ein einfach stilles Hirtenleben führen,
Den Lorbeer mit der Myrte gern vertauschend."⁴

The dramatic situation soon takes form when it becomes clear that Phaon, while admiring the great poetess, Sappho, is in love with one of her servant girls. Sappho's soliloquy in the second scene of Act III voices the irreconcilable conflict arising when one who aspires to the lofty perfection of Grillparzer's ideal of total harmony permits mortal desires or emotions to mar this perfection.

⁴ *Ibid.*, vol. 4, p. 143.

"O Thörin! Warum stieg ich von den Höhn,
 Die Lorbeer krönt, wo Aganippe rauscht,
 Mit Sternenklang sich Musenchöre gatten,
 Hernieder in das engbegrenzte Thal,
 Wo Armut herrscht und Treubruch und Verbrechen?
 Dort oben war mein Platz, dort an den Wolken,
 Hier ist kein Ort für mich, als nur das Grab.
 Wen Götter sich zum Eigentum erlesen,
 Geselle sich zu Erdenbürgern nicht;
 Der Menschen und der Ueberird'schen Los,
 Es mischt sich nimmer in demselben Becher.
 Von beiden Welten eine mußt du wählen,
 Hast du gewählt, dann ist kein Rücktritt mehr;"⁵

The tragedy expressed here of one who descends from the table of the gods to taste the pleasures of mortals recurs in the two other dramas under consideration and in each of these the heroine is warned to keep herself free from the contaminating influence of humans and human affairs.⁶

Sappho, having once accorded the emotional, irrational element a place in her life, having compromised with the mortal side of her nature, finds it impossible to return to those sublime heights where harmony and unity of effort prevail. The destructive, irrational forces, once loosed, grow stronger and more insistent until Sappho in despair cries out:

"Beschützt mich Götter! schützt mich vor mir selber!
 Des Innern düstre Geister wachen auf
 Und rütteln an des Kerkers Eisenstäben!"⁷

The "Kerkers Eisenstäbe" clearly refer here to the forces of the intellect and of the consecrated will, which had enabled Sappho, the priestess of the arts, seemingly to achieve the ideal of "Sammlung", and which had so long held in abeyance the human impulses and desires of her nature. Although this approach to perfection had permitted her to taste the pleasures of the immortals, she was nevertheless human and it was the vestige of humanity and human imperfection which brought about "Zerstreuung", and led to the breaking down of the harmonious, completely integrated personality which had previously prevailed. Once loosed, the emotions of jealousy, hatred, rage, and vengeance — emotions wholly unworthy of the former Sappho — take possession of her being. Although overwhelmed by the violence of her emotions, Sappho's higher moral will continues to make itself felt, and Grillparzer depicts with poignancy the bitter struggle between these two forces within Sappho. Finally, unable longer to carry on this struggle with her own strength, she flees to the altar of Aphrodite and prays for assistance. Looking from a precipice down into the sea far below, she consecrates herself to death and her spirit now becomes refined and cleansed of all that was ignoble and un-

⁵ *Ibid.*, vol. 4, p. 178.

⁶ *Ibid.*, vol. 7, p. 48 and vol. 8, p. 133.

⁷ *Ibid.*, vol. 4, p. 190.

befitting a priestess. Her being is freed once more of the distracting elements which had prevented the free, unhampered exercise of her higher moral will. Purified and reenobled, she approaches Melitta and Phaon. With a last prayer to the gods for strength to carry out what she has begun, she calls them to her and before the altar of Aphrodite bestows her blessing upon them, thus making the final atonement. Standing on a prominence overlooking the sea she speaks:

"Den Menschen Liebe und den Göttern Ehrfurcht!
Genießet, was euch blüht, und denket mein!
So zahle ich die letzte Schuld des Lebens,
Ihr Götter, segnet sie und nehmt mich auf!"⁸

With these words, she plunges into the sea. Her higher moral nature is victorious, but the struggle with the destructive irrational forces, the mortal weaknesses, if so intense that in achieving this victory for the higher will of the completely integrated personality, the mortal Sappho can not survive.

The first drama in which Grillparzer designates by name the ideal which had grown out of the painful awareness in his own life of its opposite is his dramatization of the Hero and Leander tragedy — *Des Meeres und der Liebe Wellen*. Since this work appeared in 1831, in the very midst of the decade of greatest despair in Grillparzer's life, it is not strange that he should express through the mouth of Hero's uncle his glorification of the ideal which he himself was able only to contemplate vainly from afar.

Hero, the young priestess, earnest, but still too immature to realize the full import of a life of complete consecration, has confidently assured her uncle, the priest of Aphrodite: "Sammlung wird mir werden, glaube mir."⁹ The priest, more fully aware of the implications of the word, replies:

"Sammlung? Mein Kind, sprach das der Zufall bloß?
Wie, oder fühltest du des Wortes Inhalt,
Das du gesprochen, Wonne meinem Ohr?
Du hast genannt den mächt'gen Weltenhebel,
Der alles Große tausendfach erhöht
Und selbst das Kleine näher rückt den Sternen.
Des Helden That, des Sängers heilig Lied,
Des Sehers Schaun, der Gottheit Spur und Walten,
Die Sammlung hat's gethan und hat's erkannt,
Und die Zerstreung nur erkennt's und spottet.
Spricht's so in dir? Dann, Kind, Glück auf!
Dann wirst du wandeln hier, ein selig Wesen,
Des Staubes Wünsche weichen scheu zurück;"¹⁰

Having thus set forth this ideal, the priest now proceeds to raise his voice in warning to the young priestess, a warning which Grillparzer

⁸ *Ibid.*, vol. 4, p. 226.

⁹ *Ibid.*, vol. 7, p. 47.

¹⁰ *Ibid.*, vol. 7, p. 47.

causes him to generalize in such a manner that it may apply to any individual who would live a life of complete consecration, devotion and contemplation:

"Nur noch dies eine merk:

Bei allem, was dir bringt die Flucht der Tage,
Den ersten Anlaß meid! Wer thatenkräftig
Ins rege Leben stürzt, wo Mensch den Menschen drängt,
Er mag Gefahr mit blankem Schwerte suchen,
Je härter Kampf, so rühmlicher der Sieg;
Doch wessen Streben auf das Innre führt,
Wo Ganzheit nur des Wirkens Fülle fördert,
Der halte fern vom Streite seinen Sinn,
Denn ohne Wunde kehrt man nicht zurück,
Die noch als Narbe mahnt in trüben Tagen."¹¹

The author here contrasts the life of action with the contemplative life, emphasizing the importance of keeping the latter completely untainted and unmarred by contact with the world of men. One line of this admonition expresses in Grillparzer's own words the interpretation given earlier in the discussion to the meaning of "Sammlung" as employed by him: "Doch wessen Streben auf das Innre führt, wo *Ganzheit* nur des *Wirkens* Fülle fördert, der halte fern vom Streite seinen Sinn." The man of action may plunge into life's struggles and be buffeted by the turbulent currents of the every-day world with little detriment to his later efforts. But for the contemplative individual, whose efforts demand the harmonious, concentrated cooperation of all the forces of his being, any outside influence which interferes in the slightest degree with the complete and coordinated effort of the entire individual, anything which mars the perfection of complete "Sammlung", can make impossible for the individual the highest type of expression in the intellectual and spiritual realm. Though warned by her uncle to avoid the first step, Hero, like Sappho, yielded to love and, having once accorded this mortal passion a place in her life, it assumed more and more importance until the completely consecrated life of the priestess was lost to her forever.

In view of the manner in which Grillparzer sets the consecrated individual apart from those whose interests and efforts are directed to material things rather than to things within, one can readily understand his choice of priestesses for the three dramas in which the tragedy results from the struggle between "Zerstreuung" and "Sammlung".

Of all Grillparzer's dramas, *Libussa*, published posthumously in 1872, provides the most complete exposition of his concept of "Sammlung". In *Sappho* the word "Sammlung" does not appear at all; in *Des Meeres und der Liebe Wellen* "Sammlung" is discussed and held up as an ideal, but mention of this ideal is limited to one scene and the struggle between "Sammlung" and "Zerstreuung" has little of the intensity that characterizes that of *Sappho*. In *Libussa*, however, "Sammlung" is pre-

¹¹ *Ibid.*, vol. 7, p. 48.

sented in a passage which describes in some detail the nature of this ideal and its importance for one who aspires to the contemplative life and pre-occupation with things of the spirit. In addition to this, reference is made repeatedly to the danger of "Zerstreuung", of permitting any earthly cares or desires to becloud the perfection of the wholly harmonious, unified and integrated personality.

The scene is laid early in Czech history, just prior to the founding of Prague. The ruler dies, leaving three daughters, all of whom, like their mother before them, have the gift of clairvoyance and other powers tending to bring them close to Nature and her mysterious forces and to set them apart from other humans. It becomes necessary for one of the sisters to take over the reins of the government, and since they are all reluctant to give up the life of contemplation and devotion to the higher powers, they agree to decide the question by drawing lots. The lot falls to Libussa and she sets about the task of ruling the kingdom. As ruler, she attempts to teach her people the strength of love and the joy of cooperation, but dissension and discord arise under her mild reign. Disheartened at her failure, she sends a maid to her sisters begging to return to their midst, but their answer to her request is:

"Sag' ihr, das kann nicht sein.

Wer gehen will auf höherer Mächte Spuren,
Muß einig sein in sich, der Geist ist eins.
Wem's nicht gelungen, all die bunten Kräfte
Im Mittelpunkt zu sammeln seines Wesens,
So daß der Leib zum Geist wird und der Geist
Ein Leib erscheint, sich gliedernd in Gestalt,
Wem ird'sche Sorgen, Wünsche und das Schlimmste
Von allem, was da stört, — Erinnerung,
Das weitverbreitete Gemüt zerstreun,
Für den gibt's fürder keine Einsamkeit,
In der der Mensch allein ist mit sich selbst.
Die Spuren ihres Wirkens, ihres Amts,
Sie folgen künftig ihr, wohin sie geht.

Sie kann nicht mehr zu uns zurück, denn, störend
Und selbst gestört, zerstörte sie den Kreis."¹²

Grillparzer voices here once more his ideal of the mastering and focusing of all the heterogeneous forces of the being so that the physical and the spiritual natures fuse to form one harmonious whole. As Grillparzer puts it, the body becomes spirit and the spirit, the higher intellectual and moral forces and the true essence of the individual, appears as the embodiment of the individual as a whole, unclouded by mortal cares, desires and memories.

This ideal harmony of all the forces of the being is not for Libussa, however, for the flawless concentration of the spirit required of the

¹² *Ibid.*, vol. 8, pp. 168 f.

priestess is marred by earthly cares connected with the conduct of the government. Although she now takes a husband and entrusts to him the direction of the affairs of state, she is obliged to accept the fact that the way back to her former life as a priestess is closed to her and that the fate which had forced upon her the burden of governing had, in thrusting her amongst the cares of life and into close contact with humans, made it impossible for her to achieve the pure harmony of spirit possessed by her sisters, for this was possible only through the avoidance of every distracting influence. As Kascha, one of the sisters, warns:

"Wer nicht wie Menschen sein will, schwach und klein,
Der halte sich von Menschennähe rein."¹³

Libussa's love for her husband Primislaus compensates in a large measure for the unattainable complete inner harmony, but she is still one forced by circumstances to be something other than her real self. Despite the fact that Primislaus would take no step without her consent, she is not actually free, for her affection for him causes her will to make decisions dictated by love. When one of Libussa's servants once tells Primislaus that Libussa is not free to make her own decisions, Primislaus replies: "Wer frei sich fügt, den nenn' ich nicht gezwungen."¹⁴ The servant, however, retorts:

"Wer seinem innern Wesen widerspricht,
Der ist gezwungen, ob durch sich, durch andre

Sie sehnt sich nach den Schwestern, glaube mir
Dort ist ihr Platz, hier ist nur ihre Stätte."¹⁴

One day Primislaus comes in to tell Libussa of his plans to found a city, the first city, and he describes enthusiastically the advantages of the close association of men, the growth of commerce and the new culture which he envisages. Libussa, however, from her past close contact with Nature and her hidden forces, sees man cramped within the restricting limits of city walls, losing touch with Nature, sees rivalry and war growing from commerce, sees unhappiness and revolution bred of this new culture. Primislaus has asked her to bless the new undertaking, but when she pleads weakness he immediately commands work on the walls to cease. Scarcely has he given the orders, however, when she appears in the black garments of a priestess, insisting that she wishes to call down the blessing of the gods upon the new venture. Primislaus tries to dissuade her and Wlasta, one of her servants, cautions her that her being is no longer the harmonious, strong unity of yore:

"Du hast vermengt dich mit dem Irdischen,
Bist ausgetreten aus dem Kreis der Deinen.
Die Steigerung, die heilige Begeistrung,
Dir sonst natürlich, ist nur noch ertrötzt,
Erzwungen. Wag's nicht, du erträgst es nicht."¹⁵

¹³ *Ibid.*, vol. 8, p. 133.

¹⁴ *Ibid.*, vol. 8, p. 208.

¹⁵ *Ibid.*, vol. 8, p. 210.

Nevertheless, Libussa, knowing almost with certainty that her weak physical self will perish, is led on by love to help Primislaus. She tells Wlasta:

"Ich will nicht nutzlos sein im Kreis der Dinge.
Kann ich nicht wirken in der Zeit, die neu,
So will ich segnen — euch, das Volk und mich." ¹⁶

On the altar which Primislaus and his men had erected, Libussa has the incense lighted and, as the smoke rises, a semblance of her old power comes over her once more. In a trance she foretells things to come, and asks the gods to lend their blessings to the future of her people. As she awakens from her trance and stands with almost her last strength high upon the altar, her sisters, Kascha and Tetka, appear and ask her if she is going with them.

Kascha: "Gehst du nicht mit?"

Libussa: "Ich kann nicht, seht ihr wohl."

Kascha: "Wir warnten dich.

Warum hast du an Menschen dich geknüpft?"

Libussa: "Ich liebe sie, und all mein Sein und Wesen
Ist nur in ihrer Nähe, was es ist."

Tetka: "Sie aber töten dich."

Libussa: "Vielleicht. — und doch:

Der Mensch ist gut, er hat nur viel zu schaffen,
Und wie er einzeln dies und das besorgt,
Entgeht ihm der Zusammenhang des Ganzen." ¹⁷

And prophesying a time when man, having mastered everything necessary to his existence, would have time to stop for contemplation and again usher in an age of seers, Libussa sinks back exhausted and dies.

The plot of each of the three dramas under consideration is identical in essence. The main character is one who has been singled out for a life which entails contemplation, complete devotion, and the exclusion of any influences which could in any manner interfere with the consecrated life. Grillparzer portrays consecration of this sort as instilling in the spirit of the individual the will to assemble and employ all the forces of the being in the service of a sacred goal and as providing, along with the will, also the ability to control and integrate the total powers of the individual as long as his devotion retains its perfection. In each of the above cases, however, normal human associations, innocent enough by the usual standards, assume enough importance for the individual to destroy the perfection of the previously complete devotion. The consecrated spirit still strives for "Sammlung" but "Zerstreuung" has done its work and, as Libussa is informed by her sisters:

"Wem ird'sche Sorgen, Wünsche und das Schlimmste
Von allem, was da stört, — Erinnerung,
Das weitverbreitete Gemüt zerstreun,
Für den gibt's fürder keine Einsamkeit,

¹⁶ *Ibid.*, vol. 8, p. 211.

¹⁷ *Ibid.*, vol. 8, p. 217.

In der der Mensch allein ist mit sich selbst . . .
Sie kann nicht mehr zu uns zurück"

To avoid the danger of "Zerstreuung", Grillparzer repeatedly warns against permitting ordinary mortals and their world to assume any importance for the individual who strives towards the ideal of "Sammlung". Libussa is chided for having "vermengt dich mit dem Irdischen"; Hero is warned that "wessen Streben auf das Innre führt, wo Ganzheit nur des Wirkens Fülle fördert, der halte fern vom Streite seinen Sinn"; Libussa, likewise, is admonished by Kascha: "Wer nicht wie Menschen sein will, schwach und klein, der halte sich von Menschennähe rein"; Sappho, finally, disillusioned after having accorded love a place in her life, voices a warning in the same vein, declaring: "Wen Götter sich zum Eigentum erlesen, geselle sich zu Erdenbürgern nicht".

The struggle in the above dramas between "Sammlung" and "Zerstreuung" symbolizes, broadly speaking, the struggle of those aspiring to a life of devotion and contemplation against the distractions of the material world; but for Grillparzer personally it was the struggle of the creative artist with any distraction which could cause him to devote anything less than the total resources of his being to the art which he serves. Grillparzer repeatedly expresses a feeling of frustration at the weaknesses which prevent his achieving the ultimate in his art, and one might wonder whether his failure to form a definite union with Kathi Fröhlich through marriage might not have been due in part to a vague striving "sich von Menschennähe rein zu halten" in the vain hope that he might thereby somehow achieve the "Sammlung" for which he sought.



DIE ROMANTIKER IN WIEN

SISTER M. LUDMILLA HUGER, C. C. V. I.

Incarnate Word College, San Antonio, Texas

Mannigfach und interessant sind die Ansichten über den Kreis der Romantiker, der sich zu Beginn des letzten Jahrhunderts in Wien bildete. Daß gerade der Süden sie anzog, daß Wien, München und Rom ihre Hauptstationen wurden, und daß mehrere von ihnen zur katholischen Kirche übertraten, wurde häufig als ein „Beweis einer verkehrten Ansicht der Kunst“ angesehen. So zitiert z. B. Richard Benz den Germanisten und Kunstwissenschaftler J. C. Büsching:

Ein trauriges Zeichen aber — setzen wir hinzu — ist es, ein Beweis verkehrter Ansicht und verworrenen Strebens, wenn Künstler der neueren Zeit, in der evangelischen Lehre erwachsen, zum katholischen Glauben übertreten in dem Meinen, nun werde ihnen die wahre Kunsthöhe, der eigentliche Kunstsinn aufgehen . . . Wen das innere Gemüt treibt, der trete in die Gemeinschaft d e r Brüder ein, deren Gottesverehrung ihm zusagt, aber einem Schemen jagt der nach, welcher durch das Äußere etwas Inneres erschaffen will.¹

Nach einem ästhetischen Katholizismus, nach einem verschwommenen Christentum trachteten zwar manche der Romantiker, aber einige arbeiteten sich zu einer klaren Erkenntnis des katholischen Glaubens durch. Unter diesen letzteren ist wohl Friedrich Schlegel der bedeutendste. Was ihn bewog, zur katholischen Kirche überzutreten, das erfahren wir aus einer Nachschrift zu einem Briefe seiner Gattin Dorothea, die ihrer Freundin Karolina Paulus eine Erklärung über ihr religiöses Denken zu geben versucht:

Schließlich grüße ich hiedurch auch noch herzlich, nämlich in Ihre dogmatischen Streitigkeiten mit meiner Frau mische ich mich nicht, Sie sehen selbst was Sie sich für eine Predigt zugezogen haben. Um aber doch zu beweisen wie ansteckend das Streiten und das Predigen ist, will ich wenigstens noch Eins hinzufügen aus dem meinigen — wenn Sie uns für partheiisch halten für die Kathol., so muß ich gestehen, daß dies zum Theil der Fall ist, aus persönlicher Freundschaft. — Diese allgemeine Achtung und d i e s e herzliche Freundschaft fand ich nur bei d i e s e n so sehr verdammtten Menschen.²

Bei Erwägung der Zustände in der katholischen Kirche um diese Zeit in Deutschland muß man sich wirklich wundern, daß auch nur ein Romantiker ein Katholik werden wollte. Hatte doch die Aufklärung in nicht geringer Zahl auch die Priester erreicht und war selbst in die Hierarchie eingedrungen. Als Beispiel dafür kann der Weihbischof Nicolas von Hontheim genannt werden, der unter dem Namen Febronius

¹ Richard Benz, *Die Deutsche Romantik*, Leipzig, (Reclam), 1937, S. 444.

² *Briefe von Dorothea und Friedrich Schlegel an die Familie Paulus*, hrg. von Rudolf Ungar, Berlin, B. Behr Verlag, 1913, S. 90.

seine Schriften herausgab und die Gründung einer Nationalkirche anstrebte. Lessing sagt über ihn:

Dieses hörte ich [F. H. Jacobi] Lessing sagen: Es wäre unverschämte Schmeichelei gegen die Fürsten was Febronius und was die Anhänger des Febronius behaupteten, denn alle ihre Gründe gegen die Rechte des Papstes wären entweder keine Gründe, oder gälten doppelt und dreifach gegen die Fürsten selber. Begreifen könne dies ein jeder; und daß es noch keiner öffentlich gesagt hätte mit aller Bündigkeit und Schärfe, die ein solcher Gegenstand gelitten und verdient, unter so vielen, die den dringendsten Beruf dazu gehabt: dies wäre seltsam genug und ein äußerst schlimmes Zeichen.³

Befremdend muß es erscheinen, daß sich in der katholischen Kirche keine Stimme sofort öffentlich und laut genug erhob gegen Febronius und seine Anhänger. Der Grund dafür darf darin zu suchen sein, daß im Jahre 1773 der Jesuitenorden aufgehoben wurde und die meisten und besten Gelehrten dieses Ordens in den Kerkern europäischer Länder schmachteten. Die Furcht vor einem Schisma bewog Papst Pius VI. 1782 nach Wien zu reisen. Wien war das Zentrum der Bewegung. Kaiser Josef II., ein Mann von starrsinnigen Plänen, war überzeugt, daß er eine Reform in der Kirche durchführen müsse. Zwar wurde der Papst mit aller Feierlichkeit empfangen, aber die Probleme blieben ungelöst. Josef II. verstand es, jeder entscheidenden Frage auszuweichen unter dem Vorwande, daß er nichts von Theologie verstehe. Dabei fuhr er fort, nach wie vor, auf alle mögliche Weise in die geistlichen Rechte der Kirche einzugreifen. Nicht nur 700 Klöster wurden geschlossen, nein, er zwang sogar die Studenten der Theologie auf seine Generalseminarien zu gehen, wo nur Professoren, die seine Reform förderten, lehren durften. Diese Vertreter der Aufklärungsphilosophie suchten die katholische Kirche in Einklang mit der protestantischen Kirche zu bringen und jede Verbindung mit Rom und dem Papst zu lösen. Ricarda Huch schreibt darüber:

So berechtigt in vielen Fällen der Übertritt zu irgend einem Bekenntnis sein kann, von Friedrich Schlegel muß man es als etwas Tragisches ansehen. Er streckte die Waffen, er kapitulierte schmachlich. Wie ein Soldat, der dem Feinde, dem er sich ergeben hat, schwören muß, nie wieder ein Schwert für sein Vaterland zu ziehen. Er strich selbst seinen Namen aus der Liste der guten Kämpfer und ließ sich die Hände binden. Bestimmt, für die Wiedervereinigung der beiden Glaubenshälften, der katholischen und der protestantischen, zu einem neuen vollendeten Ganzen zu streiten, gab er nicht nur den Kampf auf, sondern sogar die schon errungene Stufe preis, um sich auf tiefere behaglichere Bewußtlosigkeit zurücksinken zu lassen. Sünde gegen den Heiligen Geist!⁴

Friedrich Schlegel aber dachte anders; wie Leibniz lange vor ihm,

³ Vgl. F. H. Jacobi, Etwas das Lessing gesagt hat. *Ein Kommentar zu den Reisen der Päpste nebst Betrachtungen eines Dritten*, 1792, S. 11.

⁴ Ricarda Huch, *Blütezeit der Romantik*, 1899, S. 371.

gab auch er ein solches Unternehmen auf. Als er 1809 eine Anstellung als Hofsekretär in Wien erhielt, wurde Pater Hofbauer, „der Seelenfischer von Wien“, wie ihn Ricarda Huch nennt, sein Berater. Dieser von der geistlichen und weltlichen Obrigkeit verfolgte Redemptorist hatte sich Jahre lang bemüht, eine transalpine Niederlassung seines Ordens zu gründen, war aber wiederholt vertrieben worden samt seinen Ordensbrüdern, weil man in ihnen die zu neuem Leben erweckten Jesuiten erblickte. Hofbauer hatte sich nach Wien zurückgezogen, wo er einen stetig größer werdenden Kreis von Anhängern um sich sammelte.

Nicht nur die Schlegels gehörten zu diesem Kreis, auch Adam Müller, der universalste Geist unter den Romantikern, Dr. Emanuel Veith, der spätere Domprediger von St. Stephan, Dr. Madlener, Friedrich von Klinkowström und die Söhne Dorotheas aus ihrer ersten Ehe, Philipp und Jonas Veit, die Hofbauer zur Taufe vorbereitet hatte. Viele von diesen blieben zeitlebens mit Hofbauer in brieflichem Verkehr.

Die geistliche Leitung war je nach dem Charakter des einzelnen verschieden. So sagte Hofbauer einmal zu Schlegel, als dieser ihm eine wissenschaftliche Arbeit vorgelesen hatte: „Ganz gut, mein Friedrich, ganz gut, aber besser ist es noch unsern Herrn Jesus Christus zu lieben.“ Als Klinkowström noch Protestant war, entfiel ihm einmal ein Witzwort über einen religiösen Gegenstand. Hofbauer sagte ernst: „Mein Herr, das, wovon Sie sprechen, hat viel Blut gekostet und darunter das kostbarste.“ Bald darauf bat Klinkowström um die Taufe. Auch Brentano kam zuweilen nach Wien; wie aus seinen Briefen zu schließen ist, gefiel ihm die Gesellschaft, die sich dort im Hause Schlegels einfand, sehr gut. Vielleicht war es hier im Hause Schlegels, daß er sein religiöses Denken änderte, denn nach seiner Rückkehr klagte er Luise Hensel, die damals noch Protestantin war, sein Seelenelend. Ihr Rat war: „Sagen Sie das Ihrem Beichtvater!“ Brentano fand diesen in dem Bischof von Regensburg, Michael Sailer.

Als einer der letzten kam der Dichter Zacharias Werner nach Wien. Als preußischer Beamter hatte er viel zu Hofbauers Verfolgung in Warschau beigetragen, jetzt aber schloß er sich eng an diesen Priester an und wirkte mit Erfolg in der Seelsorge. Nach Werners Tode erschien eine kleine Schrift, in der es hieß:

Vornehme und Niedere, Feingebildete und Menschen aus gemeinen Klassen drängten sich hinzu, um dankbar die erkalteten Hände zu küssen und . . . freimütig zu bekennen, daß sie durch ihn wieder auf den Weg des Heils und zur Erkenntnis der Wahrheit geleitet worden seien.⁵

Eichendorff fügte hinzu: „Das ist eine flammende Grabschrift, die alles eitle Gerede von Phantasterei, Jesuiterei u. s. w. verzehrt, und um die mancher Dichter in der letzten Stunde ihn beneiden möchte.“⁶

⁵ Johannes Hofer, C. SS. R., *Der heilige Klemens Hofbauer*, Herder, Freiburg, 1921, S. 289.

⁶ J. v. Eichendorff, *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*, 1866, II, S. 113.

E. T. A. HOFFMANNS „FRÄULEIN VON SCUDERI“

MARIANNE THALMANN

Wellesley College, Wellesley, Mass.

Fräulein von Scuderi“ ist eine der Geschichten aus den „Serapionsbrüdern“, die von der Kritik fast uneingeschränktes Lob eintrug. Sie ist flott geschrieben, wächst aus den eleganten Kreisen von Paris, benützt geschickt die tragkräftigen Namen, die jeder aus dem Schulbuch kennt, bringt Mord und Polizeiaktion, sentimentale Liebe und Künstlergeheimnisse. Die Geschichte kann aber nicht nur als Einzelstück erfaßt werden, sondern muß ganz zuerst als Teil einer Sammlung betrachtet werden, deren ordnendes und wertendes Prinzip aus dem Lebensgesetz Serapions erfließt.

Zu Beginn der Rahmenerzählung, in die das Symposion der Freunde eingebettet ist, so wie es in Tiecks Phantasmus geschieht, erzählt Cyprian, dem immer „was Besonderes in Sinn und Gedanken liegt“, ¹ die Geschichte des Grafen von P. Die Legende fängt gewissermaßen beim honorigen und harmlosen Nachbar aus dem süddeutschen Städtchen M. an. Dieser Graf P. war ein wohlerzogener, vielseitig gebildeter Mann, der sein Amt durch viele Jahre „mit Eifer und Treue“ versah und sich im bürgerlichen Rangklassensystem bewährt hatte. Er besaß sogar jenes anheimelndes Ausmaß an Philistertum, das zum Erfolg in Amt und Gesellschaft unerlässlich ist. Als solcher heißt er Graf P. Er war aber auch ein heimlicher Dichter, der etwas von der Horazschen „amabilis insania“ an sich hatte und als solcher heißt er Serapion. Nicht der wohl-tätige Abt, noch der gelehrte Bischof Serapion, noch der asketische schmutzige Mönch, sondern der Märtyrer Serapion, der unter Kaiser Dezius in die thebanische Wüste floh und in Alexandrien den Märtyrertod erlitt. Was in Cyprians besinnlicher Erzählung entsteht, ist die Heiligungsgeschichte des neuen geistigen Menschen, dessen spannungsreiche Duplizität zuerst zu der Persönlichkeitsspaltung von Amtsperson und Dichter treibt und dann in der seligen Gelassenheit des Blutzugehen Serapion wieder aufgehoben wird. Dieses „heiter ruhige, mit Gott versöhnte Leben“ eines Mannes, der aus der Sicherheit der menschlichen Gesellschaft ausgebrochen ist, der von den Relationen zwischen den Dingen abzusehn vermag und sie nur noch in gleichnishaften Perspektiven sieht, der frei ist, weil er den Weg zu sich ging, dieses Leben bleibt aber für das Vettern- und Basenpublikum ein interessanter und „gänzlich unheilbarer Fall“. Damit ist aber nicht das Urteil über Serapion gesprochen, noch die Diagnose auf einen geläufigen Krankheitsfall gestellt, damit wird nur der Durchschnittsleser der Geschichte einer verstandes-mäßigen Beschämung enthoben. ²

¹ *Serapionsbrüder* II, 9; Ausgabe „Goldene Klassikerbibliothek“ (G. Ellinger).

² Von diesem Standpunkt aus scheint es mir auch notwendig von H. von Müllers Kommentar (*Briefwechsel* II, 2, 318) abzusehen, der von dem „Wahnsinnigen“ spricht, „der sich für den Märtyrer Serapion hielt“.

Cyprian versucht in dieser modernen Legende des geistigen Menschen eine Lösung für die Duplizität der menschlichen Anlage, „von der eigentlich unser irdisches Sein bestimmt ist“ zu geben.³ Serapion besteht durch das Schweben in der Schau der Welt, in der der Trennungsstrich zwischen Innen und Außen unwesentlich geworden ist. Cyprian sieht in dem unbedingten Bekenntnis zu einem Schicksal aus ehrfürchtige Jahrhunderten, in dem Willen zur Verneinung der Gegenwart, eine Erlösung seines Helden aus dem uralten Kampf zwischen Geist und Welt. Wer der Versklavung durch Zeit, Raum und Kausalität zu ent wachsen vermag, wer die Gegenwart als Seinsform hinter sich läßt, tritt unter die Heiligen. Es geht hier um das „Quietiv des Willens“ das Schopenhauer „ehrwürdig“ nennt. Der Hoffmannsche Heilige ist allerdings kein sanfter Heiliger. Er ist einer, der seine Wüstenjahre durchlitten, sein Philisterium durchstorben hat, der das Martyrium des Aufstehens durchwacht hat. Er ist daher einer, der dem Joch entinnen durfte. Und darum kann er sich auch eines Tages zum Sterben legen, das Glöckchen ziehn und die Hände falten. Und die Tiere des Waldes hüllen ihn in den Mantel des Hl. Athanasius, wie Ottmar spöttisch einwirft, und die Bauern aus dem Dorfe kommen, um den frommen Herrn zu begraben.

Der Schwerpunkt dieser romantischen Legende ist das Märtyrertum. Wer jenseits von Tod und Leben steht, für den sind die quälenden Begriffe Zeit und Zahl relativ geworden und darum ist ihm auch vergönnt, was nur den Großen gegeben ist, das Leben aus dem Innersten heraus zu leben. Allerdings kann sich das nur aus den letzten Einsamkeiten her vollziehn, aus diesen allerstillsten Stunden der Offenbarung, die erst nach bestandenem und überstandnem Martyrium kommen – was im plattesten Sprachgebrauch Wahnsinn heißt. Da erfolgt das Übersteigen der Duplizität in einer höheren Erkenntnis, an der Körper und Geist „gesunden“. Da entsteht die Meisterschaft, die in der Zwiesprache mit den Meistern aller Jahrhunderte beglaubigt wird. Dante, Ariost und Petrarach besuchen ihn und die Kirchenväter berühren mit ihm das Letzte um Gott. Vor den Augen des Märtyrers Serapion wird Ereignis Gleichnis und Abbild Bild.

Mag sein, daß Reils Anekdote vom Pater Sgambari, der sich einbildet Kardinal zu sein, auf die Legende eingewirkt hat, wie Ochsner annimmt.⁴ Und wenn auch, zwischen Kardinal und Märtyrer liegt eine inkommensurable Welt – die Welt von Sterben und Verwandlung. Hier ist gegebenen Falls nicht „nur leicht verändert worden“, hier geht es um die Stigmatisierung des geistigen Menschen, durch die die Hoffmannsche Legende erst ihren sinnvollen Unterbau bekommt. Gerade diese Stigmatisierung ist für das Menschentum des 19. Jahrhunderts Aufgabe und Verhängnis geworden. Es ist unbesehn anzunehmen, daß noch Dutzende

³ *Serapionsbrüder* I, 94.

⁴ K. Ochsner, *Hoffmann als Dichter des Unbewußten* (Wege zur Dichtung 23), 138; Frauenfeld / Leipzig 1936.

von Lesesplittern des vielbelesenen Hoffmann mitgewirkt haben, daß tägliche Erfahrungen seiner ärztlichen Freunde, Markus und Speyer, ihm mehr zugetragen haben, als aller quellengeschichtliche Fleiß je eruieren wird. Das Unwesentliche solcher Parallelen und Urbilderjagd hat der Serapionsbruder Lothar selbst als gewöhnlichen Rezensentenpomp abgetan.⁵ Es genügt auch nicht, wie es immer wieder geschieht, die Persönlichkeitstragik Hoffmanns einer Vivisektion zu unterziehen, um dann alle die Kreisler und Krespel als bizarre Hoffmännchen zu entlarven und das Abenteuer des Geistigen als schizophrene Psychose unschädlich zu machen. Nicht nach den Wirklichkeiten fragen wir letzten Endes in der Deutung eines Werkes, sondern nach der Wertsetzung, die solchen Wirklichkeiten gegeben worden ist.

In der Debatte über diesen einsam dahinziehenden Serapion, der eben so sehr Zwittererscheinung aus Krankheit und Wille, wie pater ecstaticus scheint, entwickelt Lothar, der Märchenerzähler der Sammlung – und das sollte uns eine letzte Autorität auf dem Boden der Romantik verbürgen – das serapiontische Prinzip: „Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen hat.“⁶ Von G. Ellinger an bis zu W. Harich ist diese hier ausgedrückte barocke Schaulust immer wieder mit dem Realismus des leibhaftigen Sehns zusammengetan worden, den Ellinger als den Unterbau von Hoffmanns gesammter Kunst zu beweisen versucht, was Harich seinerseits dazu verführt, das serapiontische Prinzip nur als Spielregel für mindere Unterhaltungsliteratur gelten zu lassen.⁷ In beiden Fällen geht es wohl um eine unromantische Auswertung romantischer Begriffsetzung. Noch durchsichtiger ist der Nachsatz Lothars: „Wenigstens strebe jeder ernstlich danach, das Bild, das in unserem Inneren aufgegangen ist, recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung in unser Leben zu tragen.“⁸ Nicht sehn, aber schauen ist die natürliche Folge geistiger Reife und Tiefe und erlaubt jene letzte Wahrheit des Ausdrucks, wie sie im Lichtkreis der größten Meister herrscht. Nie kann Leander in den Kreis der Serapionsbrüder aufgenommen werden, weil alles, was er schafft, „erdacht, reiflich überlegt, erwogen, aber nicht wirklich geschaut ist“,⁹ weil das Verstandesmäßige die visionäre Kraft ersetzt. Worauf es also Lothar wesentlich ankommt, ist das Sehertum Serapions,

⁵ *Serapionsbrüder* III, 23: „Ich will nicht glauben, daß Du mit gewöhnlichen Rezensenten gleichen Sinns bist, deren ganz eigentliche Praxis es erfordert, gleich nachzuspüren, wo etwa der Grundstoff zu diesem und jenem poetischen Werke liegen könne . . . als ob es darauf ankommen könnte, daß der Dichter den Keim, den er irgendwo fand, in sein Inneres aufnahm, als ob die Gestaltung des Stoffes nicht eben den wahren Dichter bewähren müsse.“

⁶ *Serapionsbrüder* I, 95.

⁷ G. Ellinger, *Einleitung zu den Serapionsbrüdern*, 43. W. Harich, *E. T. A. Hoffmann*, II, 188; E. Reiß, Berlin.

⁸ *Serapionsbrüder* I, 95.

⁹ *ibid.* I, 136.

ist die Heiligkeit des Begriffes „vates“, in dem Knder und Dichter noch eins sind.¹⁰

Das Vorlesen der Geschichte vom „Fräulein von Scuderi“ ist Sylvester-Contessa zugewiesen, dem stillen, in sich gekehrten Mann, „dessen innere Poesie in schönen milden Strahlen gar herrlich herausfunkelte“¹¹ und der im zweiten Bande auch die Geschichte von „Meister Martin“, dem Kfer, bringt. Aus Hoffmanns Briefwechsel mit seinem Verleger¹² geht durchaus hervor, daß er planvoll und von groerer Perspektive aus an die Anordnung des Materials im Bande heranging. Jeder der vier Bnde wird in zwei Abteilungen gebracht, deren erste Erzählung aus der Knstlerwelt steigt und deren letzte in Mrchenform übergeht. Daß Band 3, der „Fräulein von Scuderi“ enthält, von diesem Schema etwas abweicht, hängt wohl damit zusammen, daß die „Datura“, die abschließen sollte, durch Hoffmanns Erkrankung nicht zu stande kam und erst nach seinem Tode erschien. Der künstlerische Ort sozusagen, an dem „Fräulein von Scuderi“ im dritten Bande steht, wird durch die Erzählungen an verwandter Stelle in den anderen Bnden eindeutiger. In Band I ist es das „Bergwerk von Falun“, das Paradies der Königin der schönen Gesteine und von Elis Frobom, den die Steine nicht mehr loslieen. Im vierten Band ist es „Vampirismus“, das Inferno von Raubmord, Prozessen und Vampiren, während „Meister Martin“ und „Fräulein von Scuderi“ in die Mittelbnde 2 und 3 verlegt sind. Diese innere Bindung ist im Auge zu behalten.

Die Geschichte beginnt als eine richtige Kriminalgeschichte um Mitternacht, um eine bedrohliche Zeit und mit einem Ereignis, das bedrohlich erscheint. Ein junger Mann, in einen weiten Mantel gehüllt, drängt sich in das Haus von Fräulein von Scuderi. Mit dem Stilet in der Hand versucht er den Zutritt zu ihr zu erzwingen, flieht vor der lärmenden Polizei und hinterläßt ein Kästchen, in dem sich ein kostbarer Schmuck und eine Mitteilung von den „Unsichtbaren“ findet.¹³ So gesellt sich zu Zeit und Ereignis auch ein bedrohlicher menschlicher Emissr der gefürchteten Untergrundmchte. Diese beunruhigende Vermutung, daß wir einem gefährlichen Individuum begegnet sind, wird späterhin durch die Episode auf Pont Neufverstrkt, wo dieser selbe hagere Fremde sich an das Fräulein herandrngt und eine Warnung im Zusammenhang mit dem Schmuck hinterläßt. Unseren Verdacht unterbaut Hoffmann überdies gleich zu Anfang durch einen ernsthaften und ausführlichen Tatsachenbericht über die Pariser Kriminalität und über das neueste Polizeiproblem: Mord und Juwelenraub. Damit ergibt sich für den Untersuchungsrichter die unvermeidliche Frage: Wer ist der Mörder? Was

¹⁰ *ibid.* I, 93.

¹¹ *ibid.* II, 9.

¹² H. v. Müller, *Hoffmanns Briefwechsel* II, 2, pp. 299, 325, 333; Berlin 1912.

¹³ M. Thalmann, *Der Trivialroman und der romantische Roman* (Berlin 1923), 258: Die romantische Dichtung kennt noch alle Spielformen geheimer Gesellschaften und benutzt Teile ihrer Terminologie in neuer Ausdeutung. Hier ist der Begriff „geheime Obere, Unbekannte, Unsichtbare“ ins Kriminelle übertragen.

ist das Motiv? Damit ist auch eine richtige Kriminalgeschichte in ihren Grundzügen aufgestellt. In der Mitte der Erzählung von planvollen Raub- und Mordtaten erfolgt der eine Mord, der den verdächtigen Fremden unweigerlich unter Anklage stellt. Er wird neben dem ermordeten Meister Cardillac angetroffen, er ist der Letzte, der ihn gesprochen hat und er behauptet, einen Mörder auf der Flucht gesehen zu haben. Der junge Olivier Brusson,¹⁴ der entlassene Gehilfe des Ermordeten, der unwillkommene Liebhaber seiner Tochter, ist vom Standpunkt der Polizei der logische Täter. Er hat Motiv, er hat Gelegenheit. Die bürgerliche Welt kann ihn nicht entlasten. Es kommt zu einem Indizienprozeß, in dem der Angeklagte jedes Geständnis verweigert, in dem er mangels abschließender Beweise durch einen Gnadenakt des Königs frei geht, aber das Land sofort zu verlassen hat. Er bleibt vor der Welt ein bemakelter Mann und das Ganze ist vom Standpunkt der Polizei ein niedergeschlagener aber durchsichtiger Fall. E. T. A. Hoffmann biegt die Kriminalgeschichte um den unschuldigen Olivier am Schluß in eine gnadenreiche Liebesgeschichte um, die den Leser am Familientisch versöhnt. Das ist Unterhaltungsliteratur.

Anwalt des Unschuldigen ist die Scuderi, das ältliche Fräulein aus der Straße St. Honoré. Sie ist auch der Detektiv auf der Suche nach dem wahren Mörder. Es ist nicht berufsmäßiges Aufdecken der Vorgänge, sondern ein sehr damenhaftes Abhören von Konfessionen, die ihrer altjüngferlichen Sanftmut zufliegen. Von ihr aus wird der Fall auf einem zweiten Geleise entwickelt. Sie beweist dem König die Unschuld Oliviers. Sie löst für uns die Frage — wer ist der Mörder — durch die Geschichte eines menschlichen Geheimnisses um den Goldschmied Cardillac, die nie ins Publikum dringt. Es ist die Geschichte von eisigen Einsamkeiten um die Meisterschaft eines Großen, eine Geschichte ohne Duft aber voll Gewalt, die ihrer eigenen sanften Welt fern liegt, die ihr aber die Lippen schließt; denn die Dichterin des präziösen Verschens verstand noch etwas von dem heroisch galanten Einsatz der heftigen Herzen, ohne daß sie den Biedermann beunruhigen möchte. Die endgültige Antwort aber auf die Frage — wer ist der Täter — erfolgt aus dem Sit tengesetz des Meister Cardillac. Die Antwort ist gewagt und die Lösung ist neu. Hier endet die Unterhaltungsliteratur.

Das Urbild des Meister Cardillac ist trotz aller sorgfältigen Quellenforschung von C. G. von Maaßen und H. von Müller ein Geheimnis geblieben. Der Name selbst ist willkürlich aus Voltaire gewählt, bezeichnet dort den Gouverneur des Schlosses Trompette und wird erst von Hoffmann dem berühmten Goldschmied zugelegt. Hier an diesem quellenmäßig dunklen Teil setzt aber Hoffmanns Erfindung ein, die Ausgestaltung einer harmlosen Figur zu einer neuen, gewagten Gestalt. Hier im Rahmen der anmutigen und spannenden Anekdote rund um das Fräulein

¹⁴ C. G. v. Maaßen, Kritische VII, 377; München-Leipzig 1914. Der Name stammt aus Voltaire, „Der Calvinismus zur Zeit Ludwig XIV.“, und gehörte einem Calvinisten, der wegen besondere Umtriebe zum Tode verurteilt wurde.

lein von Scuderi entsteht ein neuer Serapion mit Philistertum, Märtyrertum und Verwandlung. E. T. A. Hoffmann hat die alte Geschichte von der tödlichen Feindschaft zwischen der Runkelrübe und dem Salamander noch einmal geschrieben als Geschichte eines Mordes. Künstler sein, ist Täter sein. Aus der spannungsreichen Duplizität der Künstlerexistenz heraus, aus dem Serapionserlebnis der geistig Reinen, schien der Weg zu einer Tat offen, die für den Juristen eine unverzeihliche Gewalttat ist, die bestenfalls krankhafte Untiefe heißen muß, die aber für den Meister das gestörte Gleichgewicht, das zwischen ihm und dem gesicherten Philistertum besteht, ausgleicht.

Hoffmann hat für die Gestalt des Mörders, die in der Olivierge-schichte zugleich als der Ermordete fungiert, eine seiner Künstlergestalten gewählt. Aber Cardillac ist keiner mehr von diesen nazarenerhaften Jünglingen, deren Konflikt zur Umwelt Liebe heißt und für die jedes Modell noch die Züge der himmlischen Maria trägt. Der Jünger darf sich noch an diese süßen Mädchenköpfe und die blonden Ritter hingeben und an sich und der Welt verzweifeln, nicht mehr der Meister. Er lebt nicht um seiner selbst willen. Leistung bestimmt den Wert seines Lebens. Mann und Leistung sind nichts als verschiedene Ausdrucksformen, organisiert in der Person, kristallisiert im Werk. Hoffmanns späte und gereifte Meistergestalten, in denen sich das Letzte zusammenrafft, was er zu geben hat, sind untersetzte vierschrotige Beethovengestalten, mit dicken Backen und schwerem Kinn, ohne die dandyhafte Selbstbewahrung jener Nachkommen, die sich auf die Romantik berufen und doch aus ihrem wilden Garten ausgewiesen waren. Gewalttätiger Wuchs trennt sie von den ermüdbaren, migrainebehafteten Enkeln. Sie haben die Sünden des Lebens im Gesichte stehn, die Verbrechen eggen die Moral des guten Ehemannes, des Beamten und beflissenen Staatsbürgers, den Mut des sinnvoll Sinnlosen, aber auch die Majestät des Alters, die sich nicht mehr aufzuschminken braucht. In ihnen ist Stoff zu mehr als einem Leben. Sie sind keine Wunderkinder und Modeliteraten, keine Steppenwölfe, sie sind die ehrfürchtigen Schmiede und Küfer des Lebens, auf denen der sichtbare Segen Gottes liegt. Cardillac ist der schwerblütige Bruder des Meister Martin. Ihn bannt nicht mehr die menschliche Stimme, er jagt nicht mehr durch die Welt nach den Modellen des Lieblichen und des Bitteren. Nicht Musiker, nicht Maler, sondern Meister des härtesten Materials: Gold und Stein. Er ist der meisterhafte Goldschmied, für den sich die Edelsteine zu kostbaren Fugen und Tokkaten des Universums zusammensetzen, der der Sinnlosigkeit des losen Steines die Sinnhaftigkeit der Bergwerkstiefe in den Proportionen des vollendeten Schmuckstückes zurückzugeben vermag. Der Goldschmied ist einer der strengsten Meister. Um ihn herum fehlt die Vordergrundswärme, er lebt in einer kühlen ichfremden Welt. Wir unterschätzten Cardillacs Werk, wenn wir es wie seine Zeitgenossen nur als den kostspieligen Tand für die Gartenkomödien gepudelter Damen und eleganter Kavaliere hielten. Im Besitz des Schmuckes schweigt der Willensdrang,

das Rechten mit der Welt ist vorbei. Die selige Ruhe des Anachoreten überkommt ihn in der Einheit von Meister und Werk, so wie ja auch der Rat Krespel, wenn er eine Violine gebaut hatte, ein oder zwei Stunden darauf spielt und sie dann zu den übrigen an die Wand hängt, ohne sie je wieder zu berühren oder von anderen berühren zu lassen. In der Zwiesprache mit diesen Steinen dringt er zu den Offenbarungen Gottes vor. Solche Steine kosten nicht Geld, sie kosten das Leben bis zum bitteren Ende.

Diese Meisterschaft steht in der Erzählung „Fräulein von Scuderi“ vor dem bürgerlichen Gericht. Vor Gericht steht der Werkwille ohne Kompromiß, die Besessenheit des Gekreuzigten, der dionysische Bruder des meistersingerlichen Küfers Martin. Ihm hat Hoffmann den weltfrohen Stolz versagt, mit dem Martin den Überfluß des Lebens in Empfang nimmt: „Wie sollt es mir nicht recht sein, daß ich empfangе, was mir gebührt“.¹⁵ Cardillac ist der Herr der singenden Steine, der sein Instrument in keiner fremden Hand duldet. Daß er durch die Leidenschaft der Mutter für Edelsteine belastet erscheint, daß er sozusagen einen benennbaren Dämon in sich hat, ist fast nur eine zeitgemäße popularisierende Wendung für den lesenden Laien, wie es die verhängnisvolle Weissagung der alten Großmutter in „Meister Martin“ ist. Der Kammergerichtsrat Hoffmann weiß, daß sein Publikum von einer Prozeßführung auch mildernde Umstände und Schäden der Umgebung zu hören erwartet, Dinge, die den Verbrecher in ein handliches Format bringen. Es ist das Geröll, das jeder Strom ins Tal schleppt, wodurch er der menschlichen Emsigkeit auch näher tritt. Die Belastung des ungeborenen Kindes, um die es hier geht, ein Gedanke, von dem die Menschen des 19. Jahrhunderts immer weniger wegkommen, ist in seiner romantischen Form wohl aus dem katholischen Mystizismus zu verstehn, aus der Lehre von der Erbsünde, Gedankengänge, die Hoffmann gerade im Bamberger Kreis überaus nahe getreten sind. Das katholische Weltbild, das ihn als Kirchenmusiker berauscht, war wenigstens dem Musiker Hoffmann unentbehrlich und ist ihm zum mindesten im Sinne einer christlichen Grundeinstellung ebenso vertraut, wie seinem Lieblingsautor G. H. Schubert. Wo es um das Schöpferische eines einmaligen Seins geht, geht es um etwas Tieferes als um seine psychologischen Korrelate. Da geht es nicht mehr um Seelensiechtum wie bei Nathanael, oder um Doppelgängertum, sondern um ein Schicksal, das eben schon in der ungeborenen Seele beginnt, das der Mitwelt unverständlich und in seinen extremen Äußerungen vor dem gesetzgebenden Verstand unverzeihlich ist. W. Harich schließt daraus, daß Hoffmann auch im Meistertum weder Versöhnung noch Vollendung sehn kann.¹⁶ Gewiß, klassische Vollendung ist für den Romantiker Cardillac kein Ende, ebenso wenig die Entsagung, was den wissentlichen Verzicht auf die tragische Gespanntheit

¹⁵ *ibid.* II, 160.

¹⁶ Harich, E. T. A. Hoffmann, II, 332.

bedeutete. Ist es aber deshalb notwendig oder sachlich angebracht diese Meisterschaft als fragwürdig zu betrachten, weil im Schatten ihres Gnadentums auch der „Feind“ heranwächst?

Das Kainszeichen der romantischen Meisterschaft ist nicht vom Tugendhaften her zu bewerten. Von einem unbedingten Sollen ist natürlich keine Rede in einer Welt, die im Zeichen des Willens steht. Hoffmann stellt den Meister jenseits von gut und böse, jenseits des umfriedeten Lebens; es treibt ihn zu nehmen und zu geben, zu schaffen und zu zerstören. Der Meister dient nicht mehr. Er herrscht. Beweis der Herrschaft ist die Tat, eine Tat ohne Ruhmsucht und ohne Gewinn. In seine Hände sind auch zerstörende Kräfte gegeben, und er wendet sie wie der märchenhafte Archivarius Lindhorst gegen alle feindlichen Mächte, die den Geist des Werkes in den Dienst des kleinen Glückes stellen wollen. Er eliminiert sie ohne Reue. Jeder Verkauf des Schmuckes ist fast ein Verrat des Heiligen an die Unheiligen, genau so wie Ritter Gluck „den Unheiligen das Heilige verriet“, als er seine Musik für ein Publikum niederschrieb. Vor Cardillac ist alles ausgelöscht, wenn der Arbeitstag zu Ende ist. Er steht im Schatten des Steinbildes, er stößt zu, der Schmuck kehrt in die Hand des Schöpfers zurück. Und dieses Erlebnis, wenn auch schmerzlicher Natur, löst neue Energien aus. Er erlebt in diesen Stunden des Todes das Höchste, was die Untiefe des Menschen auszuwerfen vermag: die Heiterkeit der Auferstehung. Diese Synthese von Unmensch und Übermensch, die Hoffmann in der Gestalt Cardillacs gewagt hat, verführt fast, sie unter ein Nietzschesches Motto zu setzen, daß dem Menschen sein Bösestes nötig sei zu seinem Besten.

Hoffmann rührt an eine der menschlichsten Erfahrungen: Alle Meisterschaft steht immer wieder vor dem subalternen Richter und versagt. Denn sie verneint das Süße, die Wärme und die Sicherheit des Mitmenschen. Sie will in Leid und Verwandlung leben. Hoffmann vermindert die Wucht der Gestalt durch keine Sehnsucht nach dem Tode, durch kein Leiden am Bürgertum. Cardillac geht nicht an einer anständigen moralischen Verzweiflung zu Grunde, nicht an einem Wahnsinn, der sich in der geordneten Welt schlecht ausnimmt. Um ihn schweigt bereits der Spott und die Verachtung des arbeitstüchtigen Bürgers, die Kreisler verdammt und Thomas Manns Helden die Farbe aus den Wangen nimmt. Cardillacs Untergang ist der Untergang Serapions, der Übergang zum höheren Menschen.

Cardillac, der gemordet hat, wird selbst ermordet. Er wird Opfer der Gesellschaft. Er muß ihr Opfer werden. Wer tötet den Meister? Der Offizier, der Mann, auf dessen Seite der gesunde Menschenverstand steht, der Amtsschreiber und die Gerechtigkeit. Ein uniformierter Antonio auf einem galanten Nachspaziergang erledigt, was den Durchschnitt bedroht. Der Konflikt Künstlertum-Philistertum, wie er nun Hoffmann zutiefst bewegt und persönlich bedrängt hat, ist hier auf seine gewagteste Formel gebracht: Besessenheit des Meistertums auf der einen Seite, Buch-

stabe des Polizeistatuts auf der andren. Die Dunklen und die Blondes aus Tonio Kröger sind hier noch mit unverwässerter Schärfe in den Vernichtungskampf der Nacht gestellt. Theoretisch hat uns hier Hoffmann mehr als irgendwo die Entscheidung überlassen über Wert und Unwert von Meister und Geselle.

Was besagt der nackte Handlungsverlauf? Cardillac, der mehr als einen Tod gestorben ist, wird ermordet, aber nicht entlarvt. Er selbst steht nicht vor dem Polizeigericht. Kein Desgrais reicht an ihm heran, kein La Regnie richtet seine Taten. Das ist ein kleines, aber nicht zu unterschätzendes Detail der Geschichte. Er stirbt einen Sühnetod, aber er hat sich vor der Polizei nicht zu verantworten. Nicht weil ein Irrer für unverantwortliche Taten nicht angeklagt werden kann, sondern weil ein Meister nicht gerichtet werden kann. Über seinem Tode liegt ein Glanz, wie er letzten Endes auch über Klein-Zaches lag, als Rosabelverde noch einmal an das Bett des Toten trat. Die Würde des Meistertums liegt wie der Mantel des Hl. Athanasius über dem ermordeten Amokläufer gegen das Philistertum von Paris. Vor dem Gericht steht nur Olivier, ein Verängstigter, ein biederer Geselle, auf den nur der Schatten des Meisters fiel. Er ist ein Anselmus ohne Funken, ein jugendlicher Registrator Heerbrand, der für die Polizei faßbar wird. Er steht durchaus im Bannkreis eines Gut und Böse. Und doch ist etwas Unbefriedigendes um diesen tugendhaften ehrbaren Zeitgenossen, der zu zart angelegt ist, um in einem eigenen Tode aufzuleuchten. Ichbefangen in der Dienstbereitschaft für ein hausbackenes Mädchen, wird er zum Dulder, wird beschuldigt und begnadigt und beschenkt, verläßt Frankreich, um in Genf als geschickter Handwerker mit Madelon einen behäbigen Hausstand rund um den dampfenden Suppentopf zu beginnen. Warum diese bescheidene Rolle des Gerechten? An ihm wird zum Vergnügen des Taschenbuchlesers durch Wohlstand und Sicherheit gut gemacht, was er in den gefährlichen Wassern der Meisterzone verloren hat. Ein guter und moralischer Schluß für jenen Teil der Erzählung, die Unterhaltungsliteratur ist. Daneben erhält die Cardillacgeschichte ihr unaufdringliches Ende. „Warum ist das Böse in der Welt notwendig?“ fragt Schelling einmal.¹⁷ „Weil Gott nicht ein logisches Abstraktum, ein starres Sein, sondern Leben und höchste Persönlichkeit ist“. Diese Antwort muß uns in der Bestimmung des romantischen Künstlers zu denken geben. Jedenfalls ist der Versuch unternommen, den Künstlercharakter zur Lösung eines anscheinend unlösbaren Konflikts zu benutzen. Cardillacs Meisterschaft besteht über den Tod hinaus, über Schuld, Strafe und Gnade, so wie Serapion letzten Endes als ein Heiliger vor seinen Gott tritt.

Im Umkreis Serapions entstehen die zwei ungleichen Brüder: Meister Cardillac, der Goldschmied. In ihnen entfaltet sich das Farbenspektrum

¹⁷ J. Schelling, *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit*, 45 (Philosophische Bibliothek).

der Meisterschaft — die hellere Skala in Martin, dem Bauherrn der Fässer und Kenner des Holzes, die dunklere in Cardillac, dem Bauherrn der Metall- und Steinparadiese. In dem pausbäckigen und weinseligen Martin, dem *Realisten* des Werkstolzes, ist die Bändigung der Duplizität erreicht ohne Zertrümmerung des Gartenzauns um den glücklichen Weinberg vor dem Tore. In dem sehnigen und brutalen Cardillac, dem *Idealisten* des Werkstolzes, wird die Duplizität aufgehoben in der Tat. In beiden Fällen geht es nicht mehr um ein Märchenhaftes wie im „goldenen Topf“, sondern um die Vermenschlichungen von Trotz und Widerspruch im gereiften Menschen. Daß den Vermenschlichungen im Falle des Idealisten ein Tragisches anhaftet, ist kein „Sturz ins Bodenlose“.¹⁸ Es ist das Märtyrertum des Serapion, das nicht vermieden werden kann. So weit es aber Hoffmann gegeben war, Spaltungen in Einheit überzuführen und das Erdgebundene mit dem Himmlischen zu mischen, ist es in den Meistergestalten geschehn. In ihnen reicht seine Kunst, deren Verkrampftheit und ironisches Spiel oft nur mit einer gewissen Vorsicht zu fassen ist, in eine Sphäre des Menschlichsten, über die man das Wort setzen darf: Ecce homo. Das ist die höchste Heiligung für jene, die aus dem Dunkel ins Helle streben und die eine tiefe Not auch wieder aus dem Hellen ins Ungewisse zurücktreibt.

¹⁸ Harich, E. T. A. Hoffmann, II, 332



DIE BERLINER EINHEITSSCHULE

J. MICHAEL MOORE
Muhlenberg College

At a time when the East-West conflict over the control of Berlin was approaching its climax, ultimately resulting in establishing the airlift, the now defunct Allied Kommandatura without much fanfare performed one of its last services: it issued the plan for a new school system for Berlin, entitled *die Berliner Einheitsschule*. Since this is in many respects a unique document (e. g., one that proves the simple point that there can be a healthy and fruitful cooperation among all four Allies and the Germans) it is felt that a brief discussion might be of interest to the teacher of *Kulturgeschichte*.

The *Einheitsschule* as recommended for adoption by the Allied Kommandatura in its communication of June 22, 1948 addressed to the *Oberbürgermeister* of Berlin advocates one and the same type of school for everybody: "Kein Nebeneinander der verschiedenen Schularten als Ausdruck der verschiedenen Volksschichten."¹ In many respects the *Einheitsschule* follows the pattern of our American high school system by stressing social sciences and allowing early specialization. There is co-education and no tuition charge, textbooks and other equipment are likewise free. But in some respects, particularly in its definite separation of church and state and its consequent *Freidenkertum* one may find certain traces of Russian thinking, e. g., "bei religionsmündigen Schülern tritt die eigene Willenserklärung bzw. der eigene Widerruf an die Stelle der von den Erziehungsberechtigten ausgehenden Erklärung."² Finally, the new school plan retains at least in some aspects the old humanistic tradition. It goes without saying, however, that *Gymnasium*, *Realgymnasium*, *Oberrealschule*, and *Oberschule* were all abolished with one stroke of the pen, i. e., in Greater Berlin.

Each fall the *Einheitsschule* draws its students at the age of six from the Municipal *Schulkindergarten*, attendance at which, however, is optional. After the successful completion of twelve years of study the student graduates, normally at eighteen. The grading of the new school system is as follows:

a) Grundstufe 1st — 8th grade

b) Oberstufe 9th — 12 grade

The curriculum of the first four grades calls for general instruction: "Ein von der Heimatkunde ausgehender Gesamtunterricht im wesentlichen ohne fachliche Gliederung."³ Beginning with the fifth grade subjects are introduced, i. e., "eine Fächerung des Unterrichts findet statt,"³ and the first modern language (*lebendige Fremdsprache*) is offered. From the seventh class on the course of study for all students divides into a basic required course, *gemeinsamer Kernunterricht*, plus electives such

¹ *Schulgesetz für Groß-Berlin 1948*, Alfa-Druck Berlin W 35, p. 1.

² *ibid.*, article 14.

³ *ibid.*, article 20.

as a second foreign language. When completing his eighth grade, i. e., at the age of fifteen, the student must decide according to his ability and inclination (*Berufsfindungsjahr*) in what field he or she wishes to major. He has two curricula to choose from, and it is in this respect that the *Einheitsschule* offers a new approach by branching out into the following two fields of study (*elastische Ausgestaltung der Oberstufe*):

- 1) *praktischer Zweig*, stressing training along commercial and trade lines,
- 2) *wissenschaftlicher Zweig*, stressing the sciences, languages, and humanities.

The latter branch is obviously modeled after the traditional *Höhere Schule*, while the former attempts to incorporate the older *Handels- und Berufsschule* (business and trade school) into the secondary school system. It is interesting to note the following stipulation: "Die Klassen der beiden Zweige der 12jährigen Einheitsschule (9. bis 12. Schuljahr) sind grundsätzlich in ein und demselben Gebäude unterzubringen und vom gleichen Lehrpersonal gemeinsam zu unterrichten, sofern die Fächer sich zum gemeinsamen Unterricht eignen."⁴

Both branches ultimately lead to the degree of *Hochschulreife*, enabling the student if he desires to enter graduate schools, i. e., universities on the one hand and technical schools on the other. If, however, he chooses the "practical curriculum" an additional two to three years' attendance at a special school such as *Wirtschaftsschule*, *Baugewerksschule*, or *Ingenieurschule* is needed to warrant *Hochschulreife*. Similarly successful completion of the course of extension or evening schools may also be counted toward that degree. In the event, however, that the student decides on a commercial career or learning a trade he does not have to carry a full-time schedule after the age of fifteen, but up to eighteen, at least twelve hours of schooling per week must be spent in his particular field of endeavor, even if he or she is employed at home. In case of total unemployment the new law requires carrying a full program (*Vollschulpflicht*). Provisions are also made for the establishment of special trade schools, *Berufsfachschule*, similar in type to those mentioned above. Full-time attendance at one of these relieves the student from the necessity of taking a job or working as an apprentice, and likewise gives the young lady a chance to go to a *Haushaltschule* without being actively engaged in work.

The new school law took effect retroactively on June 1, 1948. It allows the teaching staff a six-year period for readjustment. At the end of this period only those instructors who have taken a prescribed three years preparatory course at a recognized university are permitted to teach. All existing private schools except those founded by the Allied Kommandatura are subject to special approval and supervision by the Board of Education.

⁴ *ibid.*, article 20.

Aside from the above mentioned innovations and changes in the traditional secondary school system the *Einheitsschule* goes one step further in democratizing public schools. The law provides student self-government and close student-parent-teacher cooperation: "In allen Schulen sind Elternausschüsse zu bilden, die aus Elterngemeinschaften der einzelnen Schulklassen hervorgehen. Ihre Aufgabe ist es, den Erziehungsberechtigten die Möglichkeit zur verantwortlichen Mitarbeit am Schulleben zu geben und damit die enge Verbindung zwischen häuslicher und Schulerziehung zu sichern."⁵ Although the school system of the Weimar Republic contained similar provisions, the opinion prevails that cooperation only touched the surface and that it was largely limited to the parents' consulting the teacher relative to the pupils' standing. In the same way student government had little practical meaning. Perhaps tradition was too hard to overcome.

But with the inauguration of the new school system its authors believe that young people will be better taken care of than previously, and will receive a better preparation for their task in the world of tomorrow. Hopes are running high: "Aufgabe der Schule ist es, alle wertvollen Anlagen der Kinder und Jugendlichen zur vollen Entfaltung zu bringen und ihnen ein Höchstmaß an Urteilskraft, gründliches Wissen und Können zu vermitteln. Ziel muß die Heranbildung von Persönlichkeiten sein, welche fähig sind, die vollständige Umgestaltung der deutschen Lebensweise auf demokratischer und friedlicher Grundlage zustande zu bringen, und welche der nazistischen Ideologie unerbittlich entgegenstehen sowie auch von dem Gefühl ihrer Verpflichtung der Menschheit gegenüber durchdrungen sind. Diese Persönlichkeiten müssen sich der Verantwortung gegenüber der Allgemeinheit bewußt sein, und ihre Wirksamkeit muß bestimmt werden von der Anerkennung einer grundsätzlichen Gleichberechtigung aller Menschen, von der Achtung vor jeder ehrlichen Überzeugung und von der Anerkennung der Notwendigkeit einer fortschrittlichen Gestaltung der gesellschaftlichen Verhältnisse sowie einer friedlichen Verständigung der Völker. Dabei sollen die Antike, das Christentum und die für die Entwicklung zum Humanismus, zur Freiheit und zur Demokratie wesentlichen gesellschaftlichen Bewegungen, d. h. das ganze kulturelle Erbgut der Menschheit, einschließlich des deutschen Erbgutes, ihren Platz finden."⁶

These are gallant words indeed and only time will tell whether such noble aims can be achieved. It is, therefore, a bit too early to register any constructive criticism at this time. Besides one might easily reason: better one unified school system than four different ones representing the various occupying powers. Furthermore, we should bear in mind that the secondary school system as it was left in 1945 certainly needed revision very badly. Professor A. Witting in this respect speaks of a

⁵ *ibid.*, article 18.

⁶ *ibid.*, article 1.

"Trümmerhaufen", and at the same time sounds this warning: "Wir können uns die frühere allgemeine Bildung nicht mehr leisten."⁷ The *Berliner Einheitsschule* may be the answer, and since every school system stands or falls with the teachers and administrators upon whom it depends, and who make it function: it may work. But by the same token, we ought to realize that in a country in which the schools are dominated exclusively by the government, without the restraining influence of the community, they may easily fall a prey to undemocratic elements.

The firm grip on its young people of the *Schulbehörde* who make it their goal to educate the youngsters from kindergarten to adulthood seems somewhat frightening ("Das Schul- und Unterrichtswesen Groß-Berlins umfaßt in einem einheitlichen Aufbau den Schulkinderarten, die in sich gegliederte zwölfjährige Einheitsschule, die Fachschulen mit Ausnahme derjenigen, die zonalen Charakter haben").⁸ The lack of private and confessional schools could be interpreted as pointing in the same direction ("Die Geschlossenheit der neuen Schule würde durch Aufspaltung in Konfessionsschulen gestört werden"),⁹ and the fact, as previously mentioned, that the student may overrule his parents in matters of religion seems a questionable procedure. When does a student become *religionsmündig*?

The analogy of the *Einheitsschule* to our high school system need not be stressed again, and yet conditions in this country are quite different from those in present day Germany. We do have private and confessional schools to meet specific needs in our educational system, and there is no apparent danger of American high schools suddenly and without an immediate check becoming the victims of subversive groups. And there is another fly in the ointment of the *Einheitsschule*. Our American high school graduate attends college to receive adequate preparation before entering his chosen professional school, while his German counterpart, to be sure at the age of eighteen, may if he wishes, step right into graduate school. It appears doubtful whether the training that he receives at the *Einheitsschule* can measure up to the well rounded *Reifezeugnis* of the past.

There are others who have expressed grave doubts as to the advisability and workability at this time of such profound changes in the German educational system, most notably perhaps the University of Chicago in its memorandum "Höheres Schulwesen in Deutschland, Ein Memorandum über den Bericht der United States Educational Mission to Germany:" "Das deutsche Schulsystem teilt mit der gesamten geistigen Überlieferung des Abendlandes die Grundlage einer gemeinsamen Geschichte des Geistes und der Religion. Nichts kann die Befreiung dieses Schulsystems von irgendwelchem nationalistischen Fanatismus stärker beför-

⁷ "Zur Rettung der höheren Schulen," NEUE PHYSIKALISCHE BLÄTTER, Heft 9, 1946, p. 237.

⁸ *opus cit.*, article 4.

⁹ *ibid.*, p. 1.

dern als der Aufbau seiner Lehrpläne auf dem Besten des deutschen kulturellen Erbes. Das ist gleichbedeutend mit der Ermutigung, zu seiner echten und ursprünglichen Gemeinschaft mit der abendländischen Welt zurückzukehren."¹⁰ Chicago's thirteen scholars that signed the document feel that the humanistic tradition as manifested in the old type *Gymnasium* is the best bulwark against any encroachment of totalitarian ideas.

Although the last paragraph in the new law allows room for revision ("Die Bestimmungen dieses Gesetzes gelten mit der Maßgabe, daß sie durch eine etwaige spätere gesamtdeutsche Regelung, mit der sie in Widerspruch stehen, aufgehoben werden")¹¹ we are confronted with a *fait accompli*. Of course, developments in Berlin since last June when the law was enacted may have left their mark. To what extent we, unfortunately, do not know. At least one educational group, however, seems to rejoice. They are the *Schulreformer* and progressive teachers of Berlin: "Das Berliner Schulgesetz ist nach langem geistigem Ringen aller fortschrittlichen Kräfte unserer Heimat Wirklichkeit geworden. Dieses Einheitsschulgesetz ist eine revolutionäre Tat . . . Die neue Einheitsschule wird das Bildungsniveau nicht senken, sondern heben . . . Ein Jahrhundert lang hat die fortschrittliche Lehrerschaft um die Einheitsschule gekämpft. Berlin stand stets im schulpolitischen Kampf in vorderster Linie. Es liegt bei den Lehrern, Eltern und Schülern Berlins, die Idee der Einheitsschule in die Tat umzusetzen."¹² Whether their opinion is unbiased and above all representative of the large majority of the people is hard to tell. If it is, we have nothing to fear. *Qui vivra verra!*

¹⁰ Chicago, October 1947

¹¹ *opus. cit.*, article 27.

¹² *ibid.*, p. 1.



NEWS and NOTES

EINE GOETHE-AKADEMIE IN SAO PAULO

Herausgeber und Freunde der früher in Chile veröffentlichten „Deutschen Blätter“ haben eine Goethefeier in Brasilien veranstaltet. Die Verhandlungen für diese Feier haben nicht nur zu wichtigen Abmachungen mit der Universität von Sao Paulo geführt, sondern nunmehr auch zur Gründung der Goethe-Gesellschaft Sao Paulo. Zweck der Gesellschaft ist:

Die Vertiefung unserer Erkenntnis, unseres Lebens durch Goethes Ideen, durch die Wahrheit, Güte und Schönheit, die aus seinen Werken wie aus seinem Leben auf uns strahlt.

Präsident der Gesellschaft ist Prof. Dr. Horacio Meirelles, ord. Prof. des Staats- und Verwaltungsrechts an der katholischen Universität und Procurador General der Stadtgemeinde Sao Paulo. Zweiter Präsident: Dr. Renato Cyrell von der philosophischen Fakultät; Geschäftsführer: Dr. Wolfgang Pfeiffer, Kunsthistoriker. Die literarisch-wissenschaftliche Arbeit ist der von der Gesellschaft ins Leben gerufenen *Academia Goetheana* anvertraut, welche die wissenschaftlichen Arbeiten und Veranstaltungen vorzubereiten hat, auch ein mehrsprachiges Goethe-Jahrbuch herausgeben und einen Goethepreis verteilen soll. Zum Präsidenten dieser Akademie ist José Antonio Benton gewählt worden.

Die Zuwahl zur Gesellschaft erfolgt durch deren Direktorium, die Berufung in die Akademie durch deren Vorsitzenden auf Grund eines einstimmigen Beschlusses sämtlicher Akademie-Mitglieder. Auf diese Weise soll der exklusive und wissenschaftliche Charakter echter Humanität gewahrt bleiben.

Alle diese Schritte sind im Einvernehmen mit der deutschen Goethe-Gesellschaft erfolgt. Damit ist eine ganz Amerika umfassende Goethe-Gesellschaft ins Leben gerufen worden. Die Beteiligung Einzelner, die Unterstützung durch die Regierung und durch die deutsche Goethe-Gesellschaft lassen eine fruchtbare Tätigkeit erwarten. Man ist bereits mit Gabriela Mistral, Fritz Busch, Arnold Bergstraesser und Werner Vordtriede in Verbindung getreten. Zu Mitgliedern der Akademie sind ausserdem gewählt worden: Wilhelm Hausenstein, Schurer, Radbruch, Erich Kahler, Freye, Pinto-Ferreira, Udo Rukser und Albert Theile (die beiden letzteren sind die verdienstvollen Herausgeber der *Deutschen Blätter*). Es ist beabsichtigt, die wirklich geeigneten Persönlichkeiten in allen Ländern Amerikas zur Mitarbeit einzuladen.

SUMMER SESSION, UNIVERSITY OF WISCONSIN

Summer school of the Department of German at the University of Wisconsin will open June 24, last for eight weeks, and close on August 19. The courses offered are planned partly for those students who wish to

acquire a practical command of the language for purpose of reading, speaking, and writing, and partly for advanced and graduate students who desire to perfect their equipment for teaching or productive scholarship. The departmental library of over 16,000 volumes offers excellent facilities for individual research.

The department is very happy to announce that it has secured as participant in its summer school program Mr. Hermann J. Weigand of Yale University as Visiting Professor.

Courses for more advanced students are: *Prose Writers of the 19th and 20th Centuries*, Mr. Whitesell; *Intermediate Composition and Conversation*, Mr. Röseler; *Deutsches Volkstum: Dichtung und Kunst*, Mr. Röseler; *The German Novelle of the Nineteenth Century*, Mr. Weigand; *Introduction to Middle High German*, Mr. Heffner; *Seminary on Wolfram von Eschenbach*, Mr. Weigand; *Old High German*, Mr. Heffner.

SUMMER SESSION, STANFORD UNIVERSITY

Ernst Wiechert, one of the present-day Germany's best known authors, will come to the United States this summer especially to teach in the German department at Stanford University..

His appointment marks the first attempt since the war to continue the tradition of bringing outstanding Europeans into the graduate work of the German department, said Friedrich W. Strothmann, department head.

The 60-year-old author and scholar was interned in the ill-famed Buchenwald concentration camp because of his anti-Nazi speeches at the University of Munich and his defense of Pastor Niemöller. He related his harrowing experiences in his book, "Forest of the Dead," published in New York in 1947.

A native of East Prussia, Mr. Wiechert now lives in Zurich, Switzerland.

ZEITSCHRIFT FÜR DEUTSCHES ALTERTUM

Professor Karl Viëtor writes: "Professor Julius Schwietering in Frankfurt has informed me that the *Zeitschrift für deutsches Altertum* has just resumed publication. The first issue of the new Jahrgang was scheduled for December 1948. He asked me to tell the American Germanists about this reappearance of the journal.

Also two issues of the *Zeitschrift für deutsche Philologie* were published last year."

CORRECTION

We wish to apologize to Mr. Theodore B. Hewitt of the University of Buffalo who is the author of the article "The Content and Administration of the Methods Course for Teacher Training", which appeared in the January 1949 number of the *Monatshefte*, for having printed the name "Thomas B. Hewitt" as the author.

BOOK REVIEWS

Johann Peter Eckermann, „Gespräche mit Goethe“,

Gedenkausgabe, her. Ernst Beutler, Artemis-Verlag, Zürich, 1948.

Hiermit liegt der ersterschienene Band der großen Gedenkausgabe vor, die, auf 24 Bände berechnet, im Jahre 1949 zum Abschluß gelangen soll. Die Schweizer Goethestiftung in Zürich ist die Veranstalterin und Ernst Beutler der Hauptherausgeber der Ausgabe. Andre mitwirkende Gelehrte sind Fritz Strich, Fritz Ernst (Professor für vergleichende Literatur an der Universität Zürich), der Mathematiker und Philosoph Andreas Speiser, Dr. Hellmuth Freiherr von Maltzahn, der Kurator des Frankfurter Goethemuseums Dr. Gerhard Kuentzel, Wolfgang Pfeiffer-Belli u.a. Außer dem gesamten dichterischen und naturwissenschaftlichen Werk wird die Ausgabe die Briefe in vier Bänden (der Briefwechsel mit Schiller bildet einen gesonderten Band) und drei Gesprächsbände enthalten, von denen einer also vorliegt. Die Texte sind mit größter Sorgfalt hergestellt und übertreffen, der Versicherung nach, an manchen Stellen sogar die Sophien-Ausgabe an Genauigkeit.

Der vorliegende Band im Taschenformat, schön und sorgfältig in Leinen gebunden, umfaßt 926 Seiten auf bestem Dünndruckpapier. Bei gleichem Format und ähnlicher Seitenbehandlung wie in der Insel-Ausgabe ist hier der vorbildliche Druck größer und dem Auge angenehmer. Den drei Teilen der *Gespräche* ist zum Schluß als letztes rührendes Zeugnis *Eckermanns Traum* beigegeben, in dem sich Goethe mit dem Träumen über die *Gespräche* unterhält. Das ausführliche Register, zugleich Sach- und Namenindex, scheidet *Allgemeines* und *Goethe*. Den grundlegenden Ausgaben von Düntzer und Houben ist Rechnung getragen, der gewaltige Anmerkungsapparat der Ausgabe von Eduard Castle ist nicht nachgeahmt worden.

Ein unschätzbarer Gewinn der Ausgabe liegt in Ernst Beutlers 130 seitiger *Einführung*. Große Einfühlung, Menschlichkeit und vielseitiges Wissen vereinigen sich hier. Nichts von Dünkelhaftigkeit oder Pedanterie, sondern das vornehme

und liebevolle Ergebnis eines Lebens für Goethe.

Wie sinnvoll, daß der Hauptherausgeber grade diesen Band so eingehend betreut hat! Dieses Werk hat ja, da es wohl die übersetzbarste und intimste Goethesche Äußerung darstellt, wie kein andres das Bild des Dichters in der Welt geformt. Auch in Deutschland. Dort war es vielleicht die wichtigste Brücke zum Verständnis des alten Goethe und jener Werke, die fast das ganze Jahrhundert hindurch ungelesen, fremd und sonderbar von der Nation nicht bewältigt wurden. Auch Beutler neigt noch zur Ansicht, daß die Alterswerke nicht eigentlich mehr gestaltet sind und kommt daher zu dem Schluß: „Das harmonische Bild des alten Goethe ist Eckermanns Leistung.“ Er sieht in dem treuen Sekretär „eine (Goethen) ursprünglich verwandte Natur, wenn auch aus schwächerer Wurzel.“ Aus dieser Ansicht heraus kennzeichnet er dann die *Gespräche* als ein Eckermannsches Kunstwerk in einer genauen Untersuchung und Darstellung: das Plastisch-Sinnenhafte, die Anordnung, das Thematisch-Motivische scheinen einen bewußt vorgehenden Künstler zu verraten. Durch eine Gegenüberstellung mit den Aufzeichnungen Soret's, die Eckermann als Vorlage dienten, wird klar, wie absichtlich Eckermann ausgewählt, verschwiegen, unterstrichen hat, um das ihm vorschwebende Goethebild, das des „beherrschten Weisen“ der Nachwelt zu hinterlassen. Da fallen dramatisch-gefühlbetonte Auftritte, ironische oder scharfe Bemerkungen vielfach fort. Die Bejahung des Lebens ist ihm die Hauptsache: „Hierin, daß er den Glauben rettete, sah Eckermann die höchste Lebensleistung Goethes. . . . Das ist der Sinn seines Buches.“ Alle Ergebnisse neuerer Forschungen verwendet Beutler sodann in der Entstehungsgeschichte der *Gespräche* und in dem Lebensabriß Eckermanns. Dessen eigne Schriften erfahren eine Darstellung, vor allem sein großes Gedicht auf seine niederelbische Heimat, in dem Beutler Technik und Klänge heraushört, die, damals beinahe ohne Vorbild, erst später in Liliencrons *Poggfred* wieder anklingen. Eckermanns vieljährige Bemühungen, den zweiten Teil *Faust* auf die

Bühne zu bringen, seine Regiebücher dazu, werden besonders hervorgehoben. So wird neben der Goethezeit noch ein wichtiges Stück Biedermeier in den Band verwoben, und die kenntnisreiche, sachlich so wertvolle Erläuterung beschwert das Buch keineswegs, sondern hält den liebenswürdigen, vertraulichen Ton persönlichen Erlebens auch in der Umrahmung fest.

—Werner Vordtriede

University of Wisconsin.

Gottfried Keller, Grundzüge seines Lebens und Werkes,

Hermann Boeschstein. Bern, Verlag Paul Haupt, 1948.

Es war Gottfried Kellers Bestimmung, „die geschichtlich gewordene Gemeinschaft seiner Heimat geistig zu erfassen und zu einem beispielhaften Kulturgebilde zu läutern“. In dem ersten Versuch zur Erfüllung dieser Aufgabe, der Urfassung des *Grünen Heinrich*, überwucherten die wirklichkeitsfreudigen Kräfte des Dichters die Ansätze zu geistiger Durchdringung und ethischer Läuterung der dargestellten Erlebnisse und Welten. Noch während der Arbeit an dem Roman jedoch wurden die ersten Seldwyler Geschichten in Keller lebendig, und die zugleich einfachere und straffere Form der Novelle erlaubte ihm, die Mittel seines Weltverstehens zunächst einzeln anzuwenden und auszubilden. Die satirische Darstellung des Überspannten und Ungesunden, die lehrhafte Anleitung zum Echten und Tüchtigen und die mitfühlende Gestaltung menschlichen Schicksals gelangen in gesonderten Werkchen von schärfster Prägung. Der Aufstieg zur Meisterschaft vollzog sich dann unter stetigem Zurückdrängen alles bloß Malerisch-Beschreibenden oder Satirisch-Verzerrenden, während Kellers Lehre vom humanen Menschen so rein mit seiner Wirklichkeitsschau verschmolz, daß weder didaktische noch bloß realistische Schlacken zurückblieben. In den Werken der Reife, also vor allem dem *Landvogt*, dem *Sinngedicht* und dem umgearbeiteten Roman, wird die Herbheit des Menschenschicksals und die Brutalität des elementaren Naturgeschehens zwar anerkannt aber überstrahlt von einem nicht mehr zu erschütternden Glauben. Es ist der Glaube an die unvergängliche Schönheit der Schöpfung, der „ewigen Zier“, und an die unzerstörbare Güte des menschlichen Herzens. In der Natur

selbst liegen schon die verwandelnden, heiligenden Kräfte, und im Menschen, der nun nicht mehr starr sondern wandlungsfähig erscheint, wirkt die Liebe die Läuterung zu Reife und Güte. Judith, das Geschöpf der Natur, wird Heinrich Lees Führerin zum reinen Menschentum. „Gott strahlt von Weltlichkeit“.

So ernst, so einfach und so heiter zugleich lehrt Hermann Boeschstein uns seinen großen Landsmann sehen. Keller ist ihm der Führer zur humanen Lebensgestaltung, zum verantwortlichen Dasein, zur Tätigkeit, zum Richteramt zwischen Natur und Sitte, zu Mitleid und Hilfsbereitschaft, vor allem zur Bescheidenheit. Er verwahrt sich ausdrücklich gegen bloß ästhetische Würdigungen und verlangt, daß wir den verpflichtenden Gehalt des dichterischen Werkes erkennen und auf uns nehmen. Kellers Dichtung ist ihm keine liebenswürdige Scheinwelt der gelösten Probleme, in die man flüchten darf aus der Bedürftigkeit der realen Existenz; vielmehr ist sie Anleitung zum dienenden Sein, worin Lebenslust und Glückssehnsucht gedämpft sind und nur noch gelegentlich als Humor oder Schalkhaftigkeit aufblitzen. Wie getreu der Biograph selbst seinem Meister nachlebt, empfindet man fast auf jeder Seite des Buches, denn er kann mit ihm denken und ihn weiterdenken. Keller bietet ja kein System und kein Dogma, sondern eine Lebensweisheit, die sich erst im Nachleben erschließt und bewährt. So findet sich in diesem von genauester Kennerschaft getragenen Buche keinerlei gelehrte Eitelkeit und erst recht keine Polemik. Und was von den Nöten, Entbehrungen und Beglückungen des Auslandschweizers gesagt ist, stammt gewiß ebenso sehr aus des Verfassers eigener Erfahrung wie aus der Einfühlung in Kellers Jahre in der Fremde. Hier scheinen die beiden aus einem Munde zu reden.

Boeschstein schreibt einmal, bei der Betrachtung Kellers gleite unser Blick immer vom Künstler auf den Menschen hinüber. In seinem Buche jedoch ruht der Blick eigentlich nie auf dem Künstler, und er gleitet ständig vom Menschen auf dessen Ethik und Weltanschauung hinüber. Man findet kein einziges Zitat aus Kellers Briefen und außer ein paar Splittern auch keines aus den Erzählungen. So bleibt der Tonfall von Kellers Stimme ungehört und seine Gestalt verschwommen. Das altväterlich gütige Angesicht auf dem Schutzenschlag des Buches blickt uns in dessen Seiten nie wieder

an. Man erinnert sich, wieviel Leben Witkop seiner Keller-Skizze zu geben vermochte durch die Anführung des Liebesbriefes an Luise Rieter, und man bedauert, daß Boeschstein sich ähnlich unmittelbare Wirkungen versagt hat. Allerdings schreibt er selbst einen dichterisch beschwingten Stil, aber gerade dessen reiche und treffende Bildlichkeit verdeckt den Klang von Kellers Prosa.

Mehr noch als das Einmalig-Persönliche ist das Künstlerische vernachlässigt; wahrscheinlich mit voller Absicht. Zwar erschließen sich dem ethisch gerichteten Betrachter einige Werke und Stellen, so vor allem der *Pankraz* und die „Pergamentlein“-Szene im *Grünen Heinrich*, denen eine ästhetische Interpretation kaum so viel hätte abgewinnen können. Aber man darf doch fragen, ob der *Landvogt* und das *Sinngedicht*, die für Boeschstein auf der gleichen Höhe menschlicher Vollendung stehen, nicht ungleichen Wert besitzen als erzählerische Leistungen. Ja, der Rest des Erzwungenen und bloß Erdachten im *Sinngedicht* macht es manchem Leser gewiß weniger lieb und wert als so rein und urwüchsig entsprungene Frühwerke wie *Romeo und Julia* und die Jugendgeschichte im *Grünen Heinrich*. Weit gefährlicher noch wirkt sich der Verzicht auf ästhetische Urteile in dem Kapitel über die Lyrik aus. Was da an Kellerischen Versen zitiert wird ist durchweg so unbeholfen und sprachlich uneigen, zum Teil so bodenlos schlecht, daß niemand dem Dichter auch nur ein gegliedertes Gebilde zutrauen möchte. Eigentlich widerstreiten diese Proben auch der Absicht des Verfassers, so liebevoll er sich auch um ihren ethischen und weltanschaulichen Wert bemüht. Denn gewiß gibt es im Dichterischen, genau wie im täglichen Leben, einen Unterschied zwischen dem bloßen guten Willen und der guten Tat. Das große Gedicht, das singt und klingt und leuchtet, hat die Kraft zu überzeugen und Nachfolge zu erwecken, die das schlechte nicht hat. Gerade der feinsinnige Mensch, der Kellers Botschaft offen wäre, wird sich vom Stümperhaften nicht bewegen lassen. Der glänzende Erzähler Keller wirkt zugleich auch als Menschenfreund und Menschenzieher. Kellers Lyrik dagegen ist zum guten Teil vergessen, und das ist selbst für seine humane Sendung kein Verlust.

—Heinrich Henel

University of Wisconsin.

Altdeutsche Übungstexte,

herausgegeben von der akademischen Gesellschaft schweizerischer Germanisten, Vol. 8, *Aus frühmittelhochdeutscher Dichtung, Ein Lesebuch, ausgewählt und herausgegeben von Bruno Boesch*, 71 pp. Vol. 9, *Das Nibelungenlied in Auswahl herausgegeben von Friedrich Ranke*, 80 pp. Both in the A. Francke AG. Verlag, Bern, 1948.

The Übungstexte *Aus frühmittelhochdeutscher Dichtung* are designed to serve as reading material collateral with lectures on the literature of the period and indeed here only in the restricted compass of lectures on ecclesiastical poetry written under the influence of the Cluniacian Christian spirit. A second announced purpose, and the one for which because of its compass the book is better suited, is to provide materials for interpretation, historical, stylistic, and metrical exercises.

Sixteen of the seventeen works included are represented by one or more excerpts; only the text of *Memento mori* is given in essentially complete form. The book is divided into four sections, the first being without rubric and containing two selections from the *Pilatuslegende* (3 pp.).

The second section is entitled: *Aus Gebet und Sündenklage*. This comprises excerpts from the *Arnsteiner Marienleich* (1 p.), the *Litanei* (two pages from the Graz Ms. and two other pages from the Strassburg-Molsheim Ms.), sixty-four of the 850 lines of the *Vorauer Sündenklage*, *Memento mori* (omitting only the fragmentary stanzas 8 and 9), thirty-nine lines (of 1042) from Heinrich von Melk's *Erinnerung an den Tod*, and fifteen lines from his *Priesterleben* (746 lines), ninety-four of the 3800 lines of Hartmann's *Rede vom Glauben*.

The third section is called *Aus dogmatischer und biblischer Dichtung* and comprises excerpts from *Ezzo's Gesang* (96 of the 420 lines), *vom Rechte*, (176 of 550 lines), *die Hochzeit* (70 of 1093 lines), the *St Trudpeter Hobelied* (4 pp.), *Frau Ava's Leben Jesu* (4 pp.), the *Altdeutsche Genesis* (3 pp.), *Wernher's Drei Lieder von der Jungfrau* (2 pp. from the first.).

The fourth section is called *Aus Legende und geistlicher Epik*. It comprises four excerpts from the *Annolied* (98 of 878 lines), three excerpts from the *Kaiserchronik* (6½ pp.), six excerpts from

the *Rolandslied* of Pfaffe Konrad (7½ pp.), and two excerpts from Albers *Trugdalu* (6½ pp.).

No editorial aids of any sort are provided, no variant readings given. The texts alone are reproduced from the various editions otherwise available in the larger libraries but now for the most part not available for class use.

The selections from the *Nibelungenlied*, edited by Professor Ranke, comprise 478 of the 2379 stanzas of the St. Gall version of the poem. The editor has used Bartsch's edition of 1870-76 as the basis for his text, but he has by no means simply reproduced the text of his predecessors.

The purpose of this group of selections is again two-fold: (a) to provide materials for text-critical exercises, and (b) to provide materials for studies in literary techniques and in *Stoffgeschichte*. To serve the first purpose the editor has provided more or less complete indication of variant readings for the first 207 stanzas of this collection. He has omitted what he regards as purely orthographic variants and mere mistakes of the copyist, and this is an undertaking which requires the user of the book to look into these omissions one by one, if he is to find out what sort of variant orthography was current and what sort of errors have been disregarded. For instance, we find the forms *wonten* and *diente* in stanza 6 with no indication that Mss. A and B have here *wonden* and *diende*. This may indeed be *rein orthographisch*, or it may be something more than that: the form *nd* is established in *erkunde* on phonological grounds and the forms here questioned may be more than mere graphic analogies thereto. In any event, the fact that they exist, even graphically, should be revealed. However this may be, the present text with its variants is clearly usable for textcritical exercises of much value.

As to content, the text tells who the Nibelungs were, how Brunhild was received at Worms (but not why she came), the quarrel between the two queens, Siegfried's murder, his burial and Kriemhild's lamentation. Thence we are taken directly to the scene of Ortlieb's murder, the battle between the Burgundians and the Huns in the hall, the burning of the hall at Kriemhild's command, the death of Rüdiger, the struggle of Dietrich with Gunther and Hagen and the end of the story. No narrative sum-

maries are provided to link together the portions printed by recounting what has been left out. The book is not intended to be used as a reading text, but it does provide interesting "samples" of the epic, which some teachers may find useful in lieu of the complete middle high German text.

In typography, materials, and format these volumes correspond to those which have preceded them in this series.

—R-M. S. Heffner

University of Wisconsin.

Große Heidelberger Liederhandschrift, or C. von Kraus' *Mittelhochdeutsches Übungsbuch*.

Five of the selections have an array of *Lesarten* and suggested textual emendations which provide material for text-critical study. The last selection is printed in parallel columns with the manuscript reading in one and Professor Singer's restored text in the other.

The typography and editorial work appear to have been done with great care. Misprints in the texts themselves could scarcely be detected without a minute comparison with the originals. The sole slip which met me in other parts of the book is *mitten* (p. 26, line 8) for *miten*, and is a help rather than a hindrance to the understanding.

The vocabulary is extensive (pp. 70-115) and appears to be adequate to the needs of a student who knows some little Middle High German. No statement of M. H. G. grammar is included in the book. It is therefore definitely not to be classed with the *Lesebücher* of Weinhold, Zupitza, or Bachmann, but is rather a book for advanced students who are ready for *Mittelhochdeutsche Übungen*. Here it would give good service as a preliminary to the more difficult problems of C. von Kraus's book.

—R-M. S. Heffner

University of Wisconsin.

Goethe-Almanach,

Bellaria-Verlag, Wien, 1948, 408 Seiten.

Alle Nachrichten aus dem befreiten, aber nicht freien Österreich der letzten Jahre zeigen eine Kurve von Verzweiflung zu Hoffnung, von Hoffnung zu Zweifel und von Zweifel wiederum zur Verzweiflung. Umso erfreulicher ist eine literarische Sendung aus Wien, die beweist, daß es auch in Österreich, trotz all dem materiellen Tiefstande, nicht an

Versuchen zu geistigem Aufschwung fehlt. Der *Goethe-Almanach*, im Lektorat des rührigen und opferwilligen Bellaria-Verlags, Wien, zusammengestellt, mit über hundert längeren und kürzeren Beiträgen von und über Goethe, wird nicht nur jeden Goethe-Freund sondern auch jeden Goethe-Kenner erfreuen und bereichern. Die einleitenden Seiten bringen für jeden Monat ein Goethe-Gedicht, gedeutet durch einen köstlichen Scherenschnitt. Dann finden wir, geformt zu einem harmonischen Mosaikgemälde des Dichturfürsten, in farbenreichen Einzelbildern die Abschnitte: „Der unbekannte Goethe“, „Goethe schreibt Briefe“, „Europa schreibt an Goethe“, „Frauen um Goethe“, „Goethe im Urteil seiner Zeitgenossen“, „Goethes geistige Welt“, „Goethe und das Theater“, „Goethe und Österreich“, „Bekennnis zu Goethe“. Besonders hervorgehoben sei der Artikel

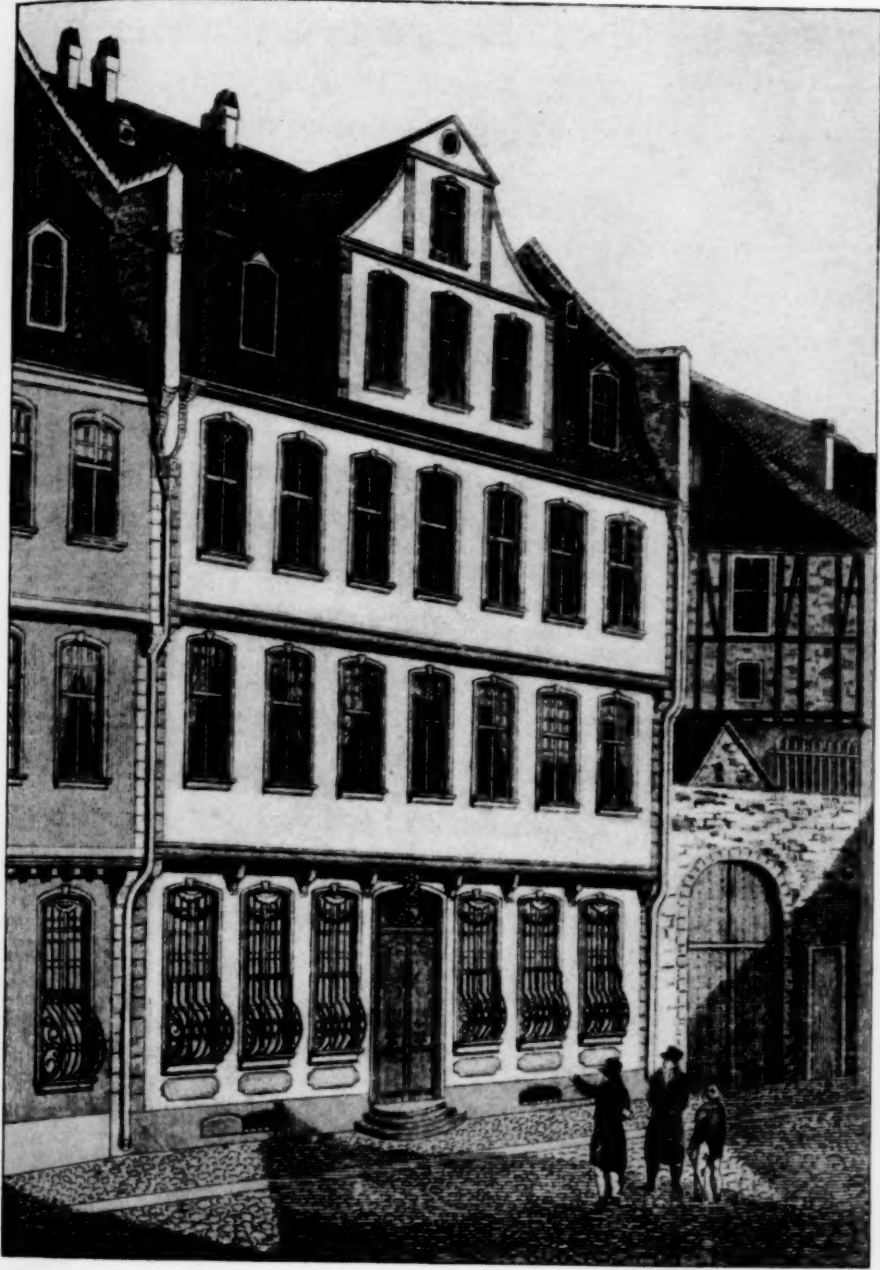
„Goethe und Amerika“ von Professor C. F. Schreiber, New Haven, und das Faksimile einer handgeschriebenen Postkarte von Bernhard Shaw an den Bellaria-Verlag vom 28. Mai 1947: „Who dares write about Goethe? Insects will buzz round the colossus, but not I. I take my hat off, and hold my tongue. G. Bernhard Shaw.“

Wenn die Welt auch sicherlich nicht am „deutschen Wesen“, wie es sich im letzten Jahrhundert gezeigt, genesen mag, so könnte doch wohl Deutschland selbst und mit ihm die ganze Welt bei Rückkehr zum Wesen und Geiste von Deutschlands größtem Sohne den Weg zu geistiger Wiedergeburt und zu wahrer Genesung finden. In diesem Sinne wünschen wir diesem Goethe-Almanach den weitesten Leserkreis.

—Joseph A. von Bradish
The College of the City of New York.

TABLE OF CONTENTS

Volume XLI	February, 1949	Number 2
Goethes "Seefahrt" / A. Gode-von Aesch		65
Goethe's Klaggesang. Irisch / John Hennig		71
Dichtung Als Kunst / Erich Funke		77
A Hitherto Unpublished Textual Criticism / J. Wesley Thomas		89
The Concept of "Sammlung" in Grillparzer's Works / Paul K. Whitaker		93
Die Romantiker in Wien / Sister M. Ludmilla Huger		104
E. T. A. Hoffmanns "Fräulein von Scuderi" / Marianne Thalmann ..		107
Die Berliner Einheitsschule / J. Michael Moore		117
News and Notes		122
Book Reviews		124



Goethehaus am Hirschgraben